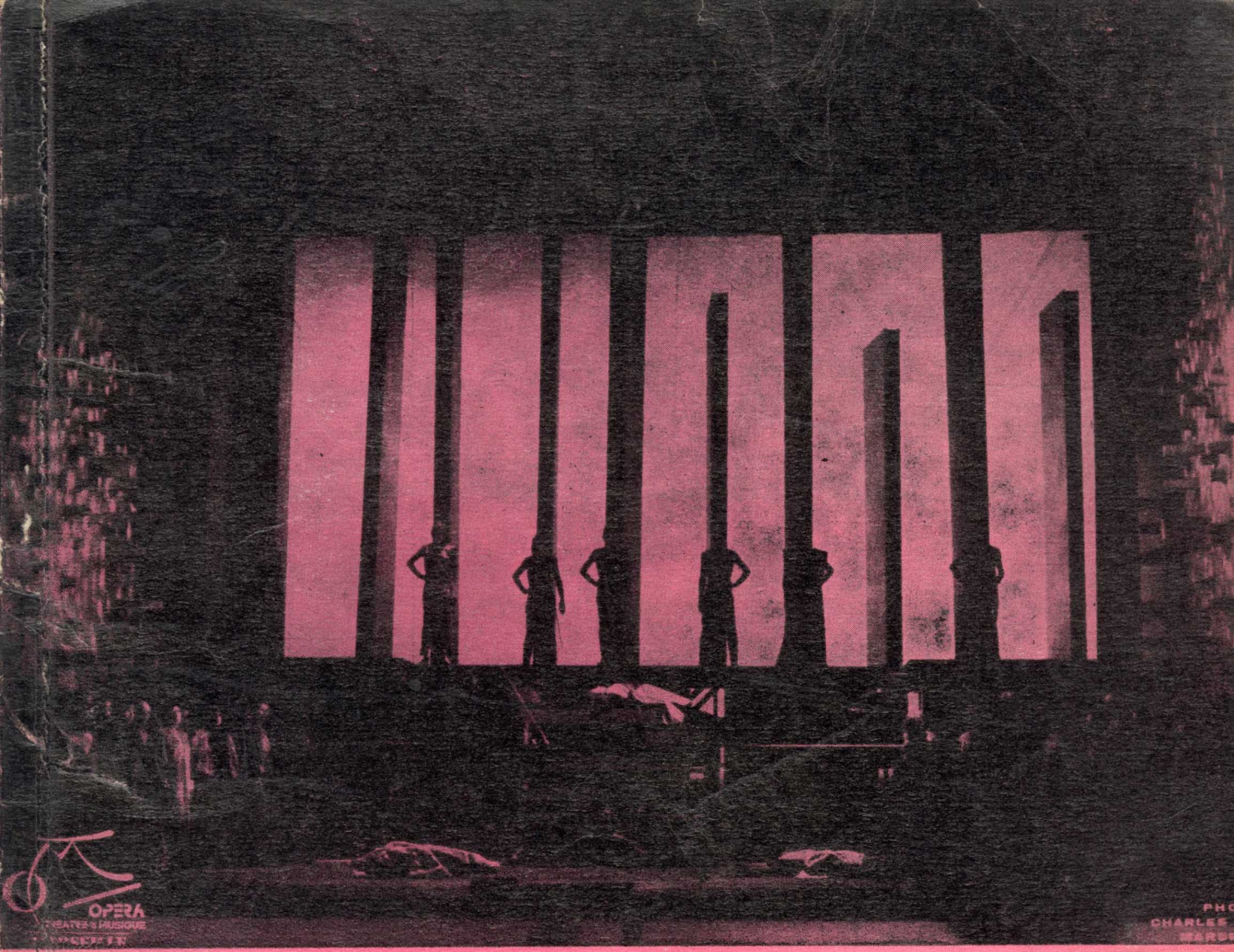

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

iulie 1974

7

TRĂIASCĂ ÎNTÎIUL PREȘEDINTE AL ȚĂRII

Muzica și versurile de T. BRATU

Maestoso, ben marcato
S.
A.
T.
B.
I Din buni stră - buni, din vremi vo-ie - vo - da - le Pă - min-tul tă - rii
ro - ii Sub glo - ri - 'o - sul
mer - sul, Un sin - gur ritm bat
f
sf
li - ber s-a vro - it; Sfin-țit a fost cu la-crimi și cu sîn - ge, Dar
steag mun-ci - to - resc; Din 'în-chi - sori, din lan-țuri și că - tu - șe A
i - ni - mi - le-n piept; Cu-vîn-tul no - stru poar-tă pe-ste za - 're Me -

Refren
f
ia-tă-l, azi, ce fal-nic a-n - flo - rit!
Tră - ias - că-n-tî-iul Pre-şe-din-teal
să-să-rit lu - cea-făr ro - mâ - nesc.
saj de pa-ce, drept şi în - ţe - lept.
ia-tă-l, azi, ce fal-nic a-n - flo - rit!
Tră - ias - că-n-tî-iul Pre-şe-din-teal
să-să-rit lu - cea-făr ro - mâ - nesc.
saj de pa-ce drept şi în - ţe - lept.
ia-tă-l, azi, ce fal-nic a-n - flo - rit!
Tră - ias - că-n-tî-iul Pre-şe-din-teal
să-să-rit lu - cea-făr ro - mâ - nesc.
saj de pa-ce drept şi în - ţe - lept.
Tră - ias - că-n-tî-iul Pre-şe-din-teal
m.s.
Ţă - rii, Din i-nimi l-am a-les con-du-că - tor! Tră - ias-că Ro-mâ-ni-a So-cia-
Ţă - rii, Din i-nimi l-am a-les con-du-că - tor! Tră - ias-că Ro-mâ-ni-a So-cia-
Ţă - rii, Din i-nimi l-am a-les con-du-că - tor! Tră - ias-că Ro-mâ-ni-a So-cia-
Ţă - rii, Din i-nimi l-am a-les con-du-că - tor! Tră-ias-că Ro - mâ-ni-a So-cia-

Li – stă Și-al nostru drag Partid biruitor! Tră –
Li – stă Și-al nostru drag Partid biruitor! Tră –
Li – stă Și-al nostru drag Partid biruitor! Tră –
Li – stă Și-al nostru drag Partid biruitor! Tră –
3
iasă – că-n-ți-ul Pre-ședin-te-al Țării, Din i-nimi l-am a-les con-du-că-
iasă – că-n-ți-ul Pre-ședin-te-al Țării, Din i-nimi l-am a-les con-du-că-
iasă – că-n-ți-ul Pre-ședin-te-al Țării, Din i-nimi l-am a-les con-du-că-
iasă – că-n-ți-ul Pre-ședin-te-al Țării, Din i-nimi l-am a-les con-du-că-
m.s.

tor! Tră - iaș-că, Ro-mâ-ni-a So-cia-li - stă Și-al
tor! Tră - iaș-că Ro-mâ-ni-a So-cia-li - stă Și-al no-stru
tor! Tră - iaș-că Ro-mâ-ni-a So-cia-li - stă Și-al
tor! Tră-iaș-că Ro - mâ-ni-a So-cia-li - stă Și-al
1.2.
3. Final
no-stru drag Par-tid bi-ru-i - tor!
2. Jn-lup-te crun-te s-au jert-fit e-
3. Ne-șo-vă - it, cu frun-tea sus, ni-i
drag Par - tid bi-ru-i tor!
2. Jn lup-te crun-te s-au jert-fit e-
3. Ne-șo-vă - it, cu frun-tea sus, ni-i
no-stru drag Par-tid bi-ru-i - tor!
2. Jn lup-te crun-te s-au jert-fit e-
3. Ne-șo-vă - it, cu frun-tea sus ni-i
tor!
1.2.
3. Final

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

Anul XXIV nr. 7 (260) iulie 1974

Critica muzicală şi conştiinţa existenţei sale

Petre BRÂNCUȘI

Încă din a doua jumătate a secolului trecut, critica muzicală a devenit componentă constantă a activității unor intelectuali de seamă, a început să-și afirme funcțiile sale de cunoaștere, de descifrare a universului operelor de artă, de promovare a creației naționale care, treptat, și-a definit propria personalitate. Sub impulsul marilor schimbări ale epocii, mișcării de idei din domeniul literaturii, teatrului și poeziei — care înscriu un capitol de seamă în sfera militantismului culturii românești — critica muzicală se relevă ca expresie a unei atitudini luptătoare.

În perioada interbelică, prin prezența cîtorva personalități reprezentative, critica muzicală înregistrează un nivel remarcabil de dezbatere a fizionomiei creației noastre muzicale și vieții artistice, de disecare a unor direcții și curente artistice. Se realizează acum contribuții hotărîtoare, marcînd clarificarea ideii de școală națională modernă de compoziție, precum și definirea personalității culturii noastre muzicale în raport cu alte culturi. Este evident efortul de sinteză înfăptuit la un nivel teoretic elevat, cuprinzător și nuanțat, multe dintre ideile de atunci păstrîndu-și intactă actualitatea. Sentimentul istoric și caracterul militant, pus în slujba promovării creației naționale și a interpreților români, sînt dominante în critica muzicală a epocii. Cronica de ținută intelectuală nu exprimă numai puncte de vedere individuale, căci în actul critic se impune judecata de valoare, maleabilitatea și flexibilitatea în receptarea operei de artă, a fenomenului interpretativ.

Din lectura multitudinii articolelor apărute se desprinde o concluzie semnificativă — și anume, clarviziunea autorilor de a desena liniile de forță ale peisajului artistic, divers configurat al acelor ani, strădania de a înlătura rigiditatea sau elementele de osificare a principiilor de creație și interpretare.

Experiența aceasta de decenii a fost preluată și îmbogățită în perioada contemporană sub acțiunea mutațiilor produse, a spiritului timpului care dezvăluie cu pregnanță o efervescență aparte, cu urmări și asupra condițiilor de dezvoltare a întregii vieți muzicale.

Stadiul actual al vieții noastre muzicale impune cîteva considerații de ordin conceptual și metodologic. Motivarea alegerii subiectului propus poate fi abordată din unghiuri de vedere multiple. Am în vedere climatul creator ce caracterizează ansamblul culturii noastre socialiste, nivelul avansat de circulație a ideilor, confruntarea de păreri din domeniul tehnicii componistice diferențiate și al soluțiilor înnoitoare, ancorarea creației în realitățile social-culturale românești, conturarea unui stil muzical al epocii, formarea de cadre cu temeinică pregătire profesională. Am, de asemenea, în vedere misiunea criticii ca parte componentă a procesului de îndrumare a artei în spiritul principiilor creatoare ale activității partidului nostru. Nu cu mult timp în urmă, tovarășul Nicolae Ceaușescu — secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România — spunea: „Critica de artă are un rol de mare însemnătate, atît în promovarea creației artistice cu un înalt conținut educativ, cît și în educarea estetică a maselor populare. Pentru a răspunde acestor cerințe, criticii de artă trebuie să acționeze întotdeauna în spiritul principiilor marxist-leniniste."

Sînt certe în aceste ultime trei decenii progresele realizate de critica muzicală în aprofundarea particularităților evolutive ale creației și vieții muzicale și în stratificarea unor concluzii majore. În domeniul creației muzicale este surprins fenomenul de ancorare definitivă în realitățile culturale românești. Acest pivot spiritual, sesizat de critica muzicală, ca și de muzicologie în genere, este hotărîtor pentru dezvoltare, la un nivel superior de eficiență estetică și socială, a muzicii românești. Critica muzicală contemporană s-a amplificat pe baza noilor practici artistice, a noii problematici muzicale generale, depistînd — este adevărat, cu timiditate și lent — noile tendințe evolutive, noile modele, noua condiție a vitalității și spiritului creator. Sesizarea elementelor de continui-

tate a culturii noastre muzicale a ferit viața artistică din ultimii 10—15 ani de etichetări și blamări, de evaziuni și sterilitate, de închistare și dogmatism.

Cum spuneam, etapa nouă a culturii noastre muzicale impune însă și în domeniul criticii reconsiderarea unor concepte și modalități de prospectare a materiei sonore și vieții muzicale, a raportului dintre creația spirituală și mediul social actual, aflat în permanentă mobilitate.

Surprinde absența confruntării vii de păreri, cu diversitatea punctelor de vedere pe care o implică, în jurul problemelor de fond ale creației, și vieții muzicale, de pe poziția angajării totale a scrisului nostru teoretic. Extrem de rare sînt punctele de vedere critice care să confirme sau să infirme soluțiile artistice inedite, sintezele personale, viabilitatea unor noi mijloace de expresie, fenomenul apropierii dintre genuri precum și cel al apariției unor genuri intermediare, atît de frecvente în muzica ultimilor ani. Cu toate că peisajul vieții noastre muzicale este extrem de diversificat — de la concertul Filarmonicii bucureștene și pînă la concursul coral interjudețean *Cîntare Patriei* sau recitalurile tinerilor interpreți, elevi ori studenți — critica rămîne în continuare la preocupările așa-zise „de elită", neglijînd fenomene artistice de certă valoare care evoluează pe diferite trepte ale instituțiilor artistice. Aș asemui ocolirea problematicii enunțate cu un nou soi de aristocratism, extrem de dăunător creației și vieții muzicale contemporane.

Extrem de rar sînt prezente în presă opiniile interpreților noștri de valoare asupra stadiului actual al creației muzicale, asupra problematicii diferitelor genuri. Cercetarea sumară a acestui aspect lasă impresia unei rupturi totale sau parțiale între cele două componente esențiale ale oricărui organism muzical viabil.

Prospecțiunea criticii muzicale este sărăcăcioasă în relevarea modalităților de reflectare, prin mijloacele specifice artei, a bucuriei omului contemporan de a descoperi în operele muzicale imaginea lumii în care trăiește azi și dinamismul echilibrului organic al epocilor următoare, brăzdate de romantismul proaspăt al inimii și de maturitatea spiritului. Se știe că fenomenul modern al fiecărei epoci a fost dintotdeauna o chestiune dificilă. Muzica modernă nu este însă o invenție a secolului XX, cum sînt unii tentați să creadă. Pentru trecut nu numai amatorul de muzică, ci și profesionistul avizat arată mai mult atașament în comparație cu muzica prezentului. Chintesența frumuseții și spiritualității elevate este mereu redescoperită în lucrările clasice sau ale compozitorilor deveniți clasici. Nu este mai puțin adevărat că substanța instinctuală, izbucnirile barbare, zig-zag-urile prin care trece o parte a muzicii veacului nostru ating pragurile dezumanizării și patologicului. Noul esperanto muzical, clădit fie pe baza libertății anarhice, fie pe baza rigorii totalitare, lasă indiferenți pe cei ce nu cunosc gramatica „nouă", pe cei ce nu frecventează festivalurile de la Darmstadt, de exemplu. În această lume pestriță, ierarhizarea valorilor nu se poate realiza decît prin cercetarea atentă a talentului încorporat în opera de artă, pornindu-se de la ansamblul criteriilor esteticii științifice marxist-leniniste. Raportul dintre viziunea filozofică și talent rămîne, după părerea mea, la baza criteriilor de selectare și ierarhizare a valorilor, indiferent de opțiunile tehnice ale fiecărui compozitor.

Creația militantă a epocii noastre, componentă de seamă a revoluției culturale socialiste, pretinde o vastă și minuțioasă activitate de cristalizare teoretică. Astăzi este limpede faptul că acei compozitori care s-au afirmat cu vigoare în deceniul al cincilea au întreprins una dintre cele mai temerare experiențe, așezînd la temelia unor impunătoare construcții spiritualitatea autohtonă, vocea distinctă a specificului național. Asemenea lucrări au impulsionat întregul cîmp componistic, au reafirmat viabilitatea genurilor de largă respirație, infirmînd fenomenul de criză, înregistrat în multe țări europene. Este, de asemenea, limpede că multe dintre lucrările ulterioare, bazate pe asimilarea unor tehnici diferențiate, caracterizate prin soluții componistice înnoitoare, nu se depărtează structural de acel filon național de permanență. Formele cele mai moderne ale muzicii rămîn, din păcate, nedescifrate de critica muzicală ; în cel mai fericit caz, se emit judecăți unilaterale datorită neputinței criticilor de a depăși stadiul particularului, de a prospecta fenomenele generale din cîmpul artei. Structurile moderne ale muzicii sînt apte să exprime cele mai cutezătoare idei ale epocii contemporane, să se înscrie definitiv în perimetrul creației militante, cu condiția să fie elaborate cu talent, luciditate și responsabilitate. Observarea atentă a învelișului și sensului lucrărilor muzicale moderne, încurajarea tendințelor artistice înaintate nu au nimic comun cu experimentele gratuite, eșuate din etapa conceptuală. Înțeleasă ca formă a luptei ideologice, critica la rîndul ei devine militantă, orientînd evoluția talentelor în concordanță cu cerințele societății, cu direcțiile solicitate de progresul social.

În coloanele unor reviste, critica muzicală este săracă în idei, lipsită de vervă și atractivitate, confuză, chiar criptică. Lipsesc acele inițiative care să aibă valoarea unui program orientativ, aflat în corelație permanentă cu factorii sociali dar și cu convergența dintre aspirațiile indivizilor și prerogativele instituțiilor existente. În ultima vreme se conturează o nouă tendință de grup, un nou turn de fildeș, ai cărui reprezentanți nu au în vedere fenomenele de ansamblu ale evoluției

culturii muzicale, exagerează latura strict tehnică a materiei sonore, exaltă experimentul în sine, promovează doar acele lucrări care sînt pe placul celor ce „vîntură pleavă acustică" — cum se exprima cîndva un mentor al criticii noastre muzicale.

În domeniul vieții muzicale, critica ignoră unele fenomene de involuție, modele efemere în sfera muzicii de divertisment, desele apariții solistice și dirijorale nereușite. Nu de mult, la pupitrul unei orchestre simfonice de seamă bucureștene s-a aflat un dirijor italian care, și la propriu și la figurat, și-a pierdut bagheta. O asemenea lipsă de respect și considerație față de public, rar ne este dat să vedem. În loc să exercite un riguros examen critic asupra unor programări întîmplătoare și erori de fond ce împiedică dezvoltarea normală a unor organisme muzicale, critica trece cu vederea neajunsuri stridente ale vieții artistice. Fiecăruia ne sînt proaspete momentele festive ce au loc la deschiderea stagiunii instituțiilor muzicale. Se prezintă proiecte ambițioase, în conferințe de presă oficiale se fac expuneri laudative de felul: „stagiunea viitoare este cu mult superioară celor anterioare". Dacă am fi dat crezare unor asemenea expuneri, astăzi ar fi trebuit să ne aflăm la cel mai înalt nivel de organizare a vieții muzicale. În realitate, după primele 2—3 concerte sau spectacole, entuziasmul se stinge, evenimentele artistice devin tot mai rare, publicul începe să se plictisească. Îmi vin în minte cîteva afirmații persuasive ale lui George Breazul care, în 1932, consemna în articolul *„S-a-nchis stagiunea:* „Nici nu luasem seamă cît de evoluați sîntem în muzică: avem stagiune: stagiune de concerte, de operă, stagiune muzicală. Se deschide stagiunea, se-nchide stagiunea. Avem, mă rog, stagiune muzicală — în regulă, care se-nchide și se deschide... ca la Viena, ca la New York, ca la „Scala" din Milano! Foarte gureșă, reclamagioaică, nevoie mare, cînd se deschide, stagiunea amuțește de tot cînd se-nchide. Se furișează tiptil prin umbră, se pierde în întuneric, vorbește-n șoaptă sau prin semne, umblă în vîrful degetelor și este nespus de discretă. Nu ține de loc să se știe că se-nchide. Ar vrea, mai de grabă, să nu se vorbească nimic despre ea; nici să nu se știe că a existat, că s-a deschis o dată. Și-acum, iată, brusc s-a-nchis stagiunea! Adică, de fapt, ne-am pomenit o dată cu ea închisă, că nu mai este..."

Conștiința de sine a criticii muzicale, în condițiile revoluției socialiste, impune noi coordonate conceptuale și metodologice a căror conturare depinde hotărîtor de legitățile dezvoltării sociale și artistice concrete, de activitatea practică. Acțiunea criticii muzicale devine modelatoare și eficientă doar în măsura în care este implicată în acea activitate angajată, militantă, specifică epocii contemporane. Nu este inutil să ne gîndim și la faptul că ne lipsesc acele puternice personalități care, prin scrisul lor, să dea strălucire unei întregi epoci.

Contribuții românești la dezvoltarea unui nou gen artistic: Opera la Televiziune

Radu GHECIU

Este știut că asistăm la un proces de resorbție a preocupărilor și criteriilor tradiționale de formă muzicală, interesul multor creatori îndreptîndu-se spre o viziune structuralistă, infinit mai atrăgătoare prin deschiderile ei. Și nu numai formele dar și genurile își pierd delimitările tradiționale; înfloresc genurile de frontieră, izvor al aceleiași apetențe, îndreptată către mereu ineditul structural. În dialectica acestor mutații se înscrie și apariția unor noi genuri muzicale sub incidența directă a mijloacelor de comunicare în masă, cu toate că — trebuie spus — pentru marea majoritate a creatorilor existența radioului, televiziunii, discului nu reprezintă încă decît perspectiva de a difuza pe alte căi o muzică gîndită în termenii modului de comunicare, propriu secolului al XIX-lea — sala publică de concert — și celui, de o vîrstă mai respectabilă, care este teatrul de operă.

Devine muzica — aceeași muzică — altceva, cînd este transmisă la Radio sau la Televiziune? Fie că vrem, fie că nu vrem, da.

„Nu-mi place ca oamenii să asculte muzica mea în timp ce mănîncă orez sau se bărbieresc." „Atunci de ce scrieți atît de mult pentru mijloacele de comunicare în masă?". „Nu iubesc tehnica, dar tehnica mă iubește pe mine. Ea îmi creează posibilitatea de a ajunge prin operele mele la inima multor milioane de oameni din toată lumea". Răspunsurile îi aparțin lui Gian Carlo Menotti. Le-am reținut nu pentru că ne-ar interesa, acum și aici, calitatea muzicii sale, ci pentru că ele cuprind toată esența problemei.

Incontestabil, transmiterea la Radio și la T.V. desacralizează actul muzical. Lipsa ace-

lui ceremonial uman tulburător care este reuniunea între zidurile aceleiași săli a celor ce fac muzica și a celor ce o primesc, determină o „răcire" a comunicării pe care fiecare dintre noi o știe. Cine nu și-a înfrînt bucuros comoditatea, cine nu a fost dispus la sacrificii pentru a participa la un concert într-adevăr mare, chiar dacă era transmis la Radio sau Televiziune?

Există însă și o contrapondere: dobîndirea unui auditoriu imens, nesperat. O statistică a B.B.C.-ului a stabilit că printr-o singură transmisie la T.V. opera *Salomeea* a reunit mai mulți spectatori decît prin însumarea tuturor reprezentațiilor, din toate teatrele de operă din lume, de la data premierei mondiale pînă la cea a transmisiei la T.V.

Se știe însă că în general un mesaj artistic este cu atît mai căutat cu cît se înscrie mai ușor într-un cadru de referință. Publicului îi place să se regăsească într-o atmosferă cunoscută, familiară. În ceea ce privește de pildă, opera, gen muzical care se grefează admirabil pe specificul tehnic al Televiziunii, este evident că pentru amatorul avizat o anumită interpretare — muzicală și regizorală — oferită pe micul ecran, este raportată — fie și involuntar — la modele preexistente. Dar, așa cum arătam, forța Radioteleviziunii constă în aceea că poate crea ea însăși — pentru milioane de oameni — cadre de referință inedite, cu șanse puternice de a deveni imagini — etalon asupra operei de artă, asupra creației prin mijlocirea interpretării muzicale și a realizării ei în spectacol.

S-ar spune că printr-o magică mișcare de baghetă situația este răsturnată și modul tradițional de reprezentare a operei este confruntat, măsurat și, vrem nu vrem, comparat cu varianta difuzată prin mijloacele audio-vizuale ale comunicării de masă.

Cred că prin capacitatea realizatorilor de a propune un alt model al operei de artă, unele filme și spectacole produse de Televiziunea Română, pornind de la creații ale compozitorilor noștri, constituie demonstrații elocvente.

O experiență oarecum aparte a constituit-o astfel transpunerea în imagini a unei lucrări de factură lirică, contemplativă, *Elegia pontica de Theodor Grigoriu*. Soluția regizoarei Carmen Dobrescu a fost aceea de a crea o suită de imagini ce se constituie într-un ansamblu de sine stătător, un demers figurativ dar nu ilustrativ, paralel cu cel al muzicii. După părerea mea, avem de-a face în acest caz nu cu un transfer de idei „programatice", ducînd la o completare a imaginilor sonore printr-o scriitură vizuală, ci cu o situație bine caracterizată, de creare a unei opere de artă noi, într-un gen artistic nou, de sinteză nu de frontieră, avînd drept componente creația muzicală, în integralitatea concepției compozitorului, și viziunea spațială a realizatorului.

Mă gîndesc de asemenea și la felul în care a fost realizată pe micul ecran opera lui Paul Constantinescu *Până Lesnea Rusalim*. Ecuația propusă spre rezolvare realizatorilor — Florica Gheorghescu și Carmen Dobrescu — a fost aceea a multiplelor antinomii dintre Televiziune, artă nonconvențională (sau cu un sistem aparte de convenții), antiretorică, urmărind concizia extremă și Operă, cu sistemul ei de convenții, grandilocventă în tratările teatrale, tinzînd spre proporții ample. Este de notat felul în care, fără a apela la actori de teatru sau de film, s-a dobîndit un stil de joc sobru, modern; este de reținut modul în care s-au făcut abrevierile în așa fel încît, păstrînd esențialul partiturii, să se ajungă la dimensiunile timpului de recepție optim al spectacolului T.V., este în sfîrșit remarcabilă prin spectaculos, specificitate și adevăr, ieșirea curajoasă din cadrul static al studioului și introducerea unor secvențe de pură factură filmică, montate corespunzător pe punctele de vîrf ale partiturii, cum este, de pildă, corul *Haiducie, haiducie*.

Este evident că în cazul unui asemenea spectacol, mijloacele de comunicare în masă situează la un alt „palier" trimiterile spre cadrul de referință, păstrînd identitatea de fond a operei dar propunînd, în expresie, o analogie cu modelul conceput de compozitor și dramaturg.

Traseele pentru discuții pe care le deschide astfel Televiziunea sînt numeroase. De pildă: care sînt problemele adecvării stilistice dintre opera dată și estetica proprie mijloacelor audio-vizuale? Televiziunea are proprietatea de a valoriza o operă muzicală preexistentă sau nu există o axiologie proprie mijloacelor de comunicare în masă? Spectacolul de operă transmis la Televiziune deschide gustul spre descoperirea modelului original și a unor variante de interpretare sau, dimpotrivă, epuizează curiozitatea cunoașterii? Iată numai cîteva întrebări care ar constitui necesare teme de studiu pentru estetica muzicală și chiar pentru sociologie.

Desigur, problemele se pun diferit în cazul operei scrise special pentru televiziune. Se știe că numeroși compozitori și multe organizații de radioteleviziune manifestă preocupări stăruitoare al căror bilanț este periodic stabilit de festivaluri internaționale, precum prestigiosul *Prix Italia*. Este cazul să spunem că la noi există în această direcție o anumită rămînere în urmă. Și la radio — după opera lui Pascal Bentoiu *Jertfirea Iphigeniei* care în 1968 a cucerit *Prix Italia* — și la televiziune, ne lipsesc acele partituri care să fi răspuns chemării secretarului general al Partidului de „a acționa mai perseverent pentru dezvoltarea creației românești de operă, operetă și balet, cu teme izvorîte din lupta poporului pentru socialism".

Ne aflăm acum în faza finală a concursului de creație, *Omagiu făuritorilor socialismului*.

Fără a anticipa asupra rezultatelor acestui concurs și cu atît mai puțin asupra învățămintelor pe care le vom deduce, putem totuși, în baza experienței actuale, să subliniem cîteva probleme particulare de creație.

Utilizarea unor surse sonore noi prin mijloacele tehnicii electromagnetice constituie unul dintre instrumentele principale de afirmare a originalității operei de Radiotelevizione în peisajul artistic contemporan, un cîmp generos de experiențe în serviciul expresiei muzicale. Evident, suverană rămîne în acest sens opțiunea compozitorului, care poate merge de la ignorarea completă a acestor modalități, pînă la folosirea lor exclusivă. Pe planul dramaturgiei opera de televiziune dispune de libertatea de secventare proprie filmului, imposibilă în teatru. Și, desigur, realizarea versiunii interpretative definitive — dacă nu ideală cel puțin cît mai apropiată de perfecțiune — și conservarea ei ca atare, la adăpostul fluctuațiilor de calitate de la un spectacol la altul, oferă compozitorului un sentiment de securitate de loc neglijabil.

Posibilitatea de a utiliza actori în locul unor cîntăreți care întrunesc însușirile fizice și interpretative necesare, conceperea de către compozitor și poet, eventual la indicația regizorului, a unor secvențe muzical-dramatice realizabile numai în modalități specifice televiziunii, înserarea unor imagini cu funcție metaforică sau, dimpotrivă, riguros documentară, rupînd continuitatea prezenței în cadru a personajelor, pentru a nu mai vorbi despre problemele particulare ale scenografiei, îndreptățesc întrebarea dacă geneza unei asemenea lucrări nu trebuie să fie, într-o anumită măsură, rodul unui efort de echipă, presupunînd, din pornire, cunoașterea tuturor posibilităților de expresie pe care mijloacele audio-vizuale le pun la îndemîna creatorilor. Nu avem de-a face, în fond, cu o relansare a vechiului vis al operei de artă totale, care, trecînd prin Monteverdi, Gluck și Wagner, a legănat atîtea spirite ilustre?

Această nouă sinteză în care artelor milenare li se alătură a șaptea artă — cea a cărei muză nu are nume, dar artă a secolului în cel mai deplin înțeles al cuvîntului — nu este oare o șansă (nu vreau să spun ultima) pentru operă, această temă cu predilecție a contestărilor prea grăbite?

Să medităm asupra acestei șanse, să nu refuzăm operei ceea ce artele și tehnica timpului nostru îi oferă.

Cîteva prolegomene ale relației interpreți români — muzică națională

Iosif SAVA

În contextul activității componistice și interpretative naționale, în strădania de a contribui la continua înflorire a cîmpului muzical românesc, analiza relației „creație națională — interpreți români" — reprezintă, indiscutabil, unul din comandamentele de prim ordin ale criticii noastre.

Muzica românească aduce în lumea artistică o vibrație de adîncă autenticitate, o operă de o originalitate, de o diversitate stilistică pregnante, la nivelul marii gîndiri muzicale contemporane — și obligația primordială a frontului interpretativ național este de a face cunoscute aceste opusuri țării și străinătății, de a transforma aceste lucrări într-unul din pilonii activității educativ-estetice pe plan național.

Studiind repertoriile cultivate în ultimii ani de majoritatea formațiilor, dirijorilor și soliștilor noștri, analizînd totalitatea înregistrărilor aflate în fonoteca Radioteleviziunii, realizînd (în rîndul a aproape 50 de interpreți o anchetă pe această temă, — încerc, de această dată, să detașez doar cîteva laturi (poate nelegate la prima vedere), ale acestui fenomen atît de complex, divers și plin de semnificații estetice, istoriografice, organizatorice, pedagogice — , încerc doar să punctez cîteva prolegomene ale relației dintre muzica românească și interpreții ei, cîteva idei, observații, care conțin, sper, elementele de critică capabile să constituie acele sugestii menite să îndrepte o serie de situații inadecvate, la nivelul cerințelor vieții muzicale contemporane.

Demn de remarcat în primul rînd este atașamentul, adeziunea interpreților noștri pentru muzica națională, faptul că cei mai mulți dintre ei, — urmînd pilda lui Enescu și a tuturor marilor artiști români ce au activat în anii dintre cele două războaie mondiale pentru înflorirea creației naționale — au înțeles și înțeleg că servind cauza muzicii românești se preamăresc pe sine, că cei mai mulți dintre ei și-au făcut un punct de glorie din promovarea creației naționale. Dirijorii: I. Baciu, L. Baci, M. Basarab, M. Brediceanu, C. Bugeanu, M. Cristescu, I. Conta, Th. Costin, C. Dumbrăveanu, E. Elenescu, Marin Constantin, R. Georgescu, Paul Popescu, E. Simion, violoniștii: A. Abramovici, M. Constantinescu, V. Cozighian, Șt. Gheorghiu

și Șt. Ruha, pianiștii S. Cosma, C. Gheorghiu, Valentin Gheorghiu, M. Fotino, Gh. Halmoș, Alexandrina Zorleanu, violoncelistul C. Ilea, flautistul Voicu Vasinca, clarinetistul A.O. Popa, organistul Josef Gerstenengst, cîntăreții E. Neculce-Carțiș, E. Petrescu, M. Kessler, D. Iordăchescu, V. Teodorian (lăsînd la o parte contribuțiile de unică dimensiune ale unor protagoniști ai vieții muzicale naționale ca Alessandrescu, Georgescu, Silvestri, Rogalski) iată o listă, desigur incompletă, a artiștilor care (beneficiind de concursul instituțiilor muzicale ale țării, și în primul rînd ale Filarmonicii *George Enescu* și Radioteleviziunii — inițiatoare continue a unor activități de rezonanță pentru promovarea noii creații naționale) și-au înscris cu majuscule numele în cronica tălmăcirii gîndirii componistice românești.

De sub acest aspect trebuie să relevăm, în al doilea rînd, și faptul că unii dintre artiștii țării, (unii dintre ei de notorietate internațională), nu și-au adus contribuții pe măsura nivelului lor la sublinierea semnificațiilor majore ale artei românești.

În fonoteca Radioteleviziunii, la fișa Silvia Marcovi nu există, din păcate, nici o piesă românească, iar Al. Demetriad este trecut doar cu o lucrare de Golestan și cîteva preludii de Jora. Inexplicabil cum în fonoteca Radioteleviziunii — tezaurul muzical al țării, hrana spirituală de fiecare zi a milioane de iubitori ai muzicii — repertoriul românesc al unora dintre marii artiști instrumentiști se reduce la 5—6 titluri și nu de înaltă semnificație. Cum inexplicabil este faptul că artiștii lirici de mare valoare nu s-au remarcat în nici un chip în promovarea muzicii românești.

O analiză a repertoriilor abordate de unele ansambluri, dirijori și soliști relevă, în al treilea rînd, unilaterale preocupări artistice, cantonarea în decursul anilor doar în aceleași teritorii stilistice, neînțelegerea faptului că forța componisticii contemporane românești stă în multilateralitatea, în diversitatea componentelor ei care acționează sincronic.

Cvartetul *Muzica* de pildă, formație de largă penetrație în viața muzicală internațională, își rezumă, după zece ani de activitate, agenda în general la lucrări dintr-un singur teritoriu stilistic.

Preferințele de acest gen sînt desigur explicabile; un artist de talia și cultura lui Dan Iordăchescu, îmi spunea atunci cînd i-am solicitat să-mi explice lista compozitorilor români abordați, că predilecțiile sale merg „spre acele lucrări care pun probleme reale și nu artificiale de tehnică vocală", pentru opus-urile — citez — „venite mai mult din inima decît din mintea compozitorilor" — sau — „nu pot cînta niciodată — îmi spunea în aceeași ordine de idei Octav Enigărescu — pe acei compozitori care-mi oferă o muzică cerebrală pe baza unui text afecțio-romantic; — preferințele, repet, sînt explicabile, dar opera de propagare a muzicii românești solicită cred înainte de toate aplecarea artiștilor spre zonele creației contemporane în care activează acele personalități care și-au demonstrat cel puțin forța creatoare de a scrie la nivelul cerințelor sintaxei muzicale a veacului — căci altfel putem fi în situația de a cînta, de a pătrunde numai în perimetrul unor lucrări care nu întruchipează din plin, cred, originalitatea, căutările componisticii naționale.

Răsfoind repertoriile unor instituții muzicale, ale unor soliști și dirijori, este pregnant — *în al patrulea rînd* — faptul că nu este cultivată o politică de promovare a creației românești, capabilă să demonstreze că înțelegem muzica națională ca un ansamblu istoric, că publicul nu va asimila noua muzică românească dacă nu-l vom apropia de întreaga ei evoluție.

S-au făcut pași impunători spre sondarea zăcămintelor istoriei muzicii românești din ultimii 100 de ani. Dar arareori, creațiile mai mari, ale lui Stephănescu, Porumbescu, Caudella, mai apar pe afișe. Datorii mai vechi din acest punct de vedere, revin muzicienilor din domeniul teatrului liric, unde zeci de partituri de la *Petra* de Stephănescu la *Kir Janulea* de Drăgoi, de la *Petru Rareș* de Caudella la operele lui D. Cuclin așteaptă de ani și decenii regizorii, cîntăreții, dirijorii...

Dar dincolo de aceste observații, ce pot fi făcute la o lectură a repertoriilor muzicienilor noștri, analiza raportului „muzica românească — interpreți români" evidențiază — *în al cincilea rînd* — stabilirea unor legături de mare fecunditate între compozitori și interpreți, o legătură, cum s-a spus, obligatorie pentru menținerea pulsului vieții reale a muzicii românești, legături care s-au realizat treptat pe măsura demonstrației de forță, făcută de compozitorii noștri în toate genurile.

Indiscutabil, piesele lui A. Vieru, Șt. Niculescu, M. Marbe, M. Moldovan, L. Glodeanu, Al. Pașcanu, integrate în repertoriul permanent al coralei *Madrigal*, seria lucrărilor concepute de zeci de compozitori de la A. Rațiu, la V. Herman pentru ansamblul *Ars Nova* sau de Șt. Niculescu, A. Vieru, D. Popovici și mulți alții pentru *Musica Nova*, mulțimea opusurilor concepute de compozitorii noștri la solicitarea unor interpreți de talia lui Aurelian O. Popa, Voicu Vasinca — sînt rodul unor asemenea colaborări, sînt rodul comunicării creatoare dintre compozitori și interpreți. Relațiile acestea nu au dus la creșterea coeficientului, să zicem așa, de afinitate a interpreților pentru sensibilitatea noilor partituri, ci au stimulat șantierul componistic național, căci, indiscutabil, bogăția literaturii noastre pentru clarinet (numai în fișele Radiodifuziunii A. O. Popa are 30 de lucrări) este rezultatul unor asemenea colaborări.

O analiză a conexiunilor compozitori — interpreți, relevă în același timp necesitatea

ca șantierul componistic românesc să răspundă cu mai multă operativitate cerințelor unor interpreți. Un exemplu pe deplin edificator din acest punct de vedere : E. Petrescu, cîntăreață cu unice merite în promovarea liedului românesc, solicită de decenii compozitorilor noștri de acum, o piesă concertantă de factura ciclului lui Britten — *Les Illuminations* — pe care s-o poată integra în programele concertelor de peste hotare. (Citez textual din declarația pe care E. Petrescu mi-a făcut-o în ancheta amintită : „La Köln, Kassel, Mainz, mi s-a cerut adeseori să programez o astfel de lucrare, dar eu nu am putut satisface o astfel de cerință, astfel încît am fost nevoită să cînt lucrări mai puțin reprezentative pentru căutările actuale ale compozitorilor noștri.")

A ține seama de componența, de profilul, de potențialul unor formații — iată un alt aspect pe care-l ridică conexiunea compozitor — interpret. Puțini creatori înțeleg de pildă să elaboreze piese de largă respirație pentru ansambluri care au un efectiv mai mic decît marile ansambluri bucureștene (cazul piesei lui L. Glodeanu *Ulysse* — care deși se găsește într-un perimetru tehnic modern poate fi interpretată fără probleme de oricare orchestră a țării — este, de pildă, o excepție). Și cu greu ne putem închipui că Filarmonicile din Botoșani sau Sibiu vor putea interpreta lucrări care necesită 4—5 percuționiști. Și atunci, în virtutea comodității, superficialității cu care unele formații își fac datoria față de muzica românească, dar făcîndu-și datoria față de centrele administrative care cer statistici, afișele unor colective orchestrale cuprind mereu un număr redus de lucrări care, în orice caz, nu pot alcătui un tablou cuprinzător asupra destinelor actuale ale muzicii românești.

O analiză a raportului muzică românească — interpreți români scoate în evidență *în al șaselea rînd* cîteva probleme legate de prezentarea valorilor românești peste hotare. Sîntem la ora actuală (îmi spunea Theodor Costin în ancheta amintită), posesorii unei literaturi muzicale de excepțională valoare și trebuie să fim mîndri s-o prezentăm în programele noastre de peste hotare. Aș putea cita zeci de interpreți, capabili să repete o asemenea declarație, care sînt convinși că literatura muzicală românească trăiește momentul împlinirii ei și depun eforturi deosebite pentru a convinge pe impresarii interni și externi de necesitatea cultivării muzicii naționale peste hotare.

Din păcate, există și cazuri (multe din ele vizează vîrfuri ale artei noastre interpretative), care socot că obligația promovării muzicii românești este o sarcină internă și în programele de peste hotare se mulțumesc să demonstreze italienilor, francezilor, germanilor, ce mare este... muzica lor.

Faptele atestă (și nu este locul să facem aici demonstrația) ca întotdeauna, în centrele artistice de semnificație, muzicienii și publicul cer interpreților români muzică românească, dar noi nu știm să o facem cunoscută, nu știm să difuzăm muzica românească, nici acolo unde sîntem continuu solicitați.

Trebuie să ne întrebăm în ce măsură a existat vreodată din partea ARIEI o inițiativă temeinic gîndită în legătură cu prezentarea peste hotare a unor concerte speciale de muzică românească, trebuie să ne întrebăm în ce măsură materialele publicitare, pe care le trimitem peste hotare, sînt cele adecvate. Sub acest aspect trebuie să mai remarcăm minimele eforturi pe care le fac forurile editoriale și discografice, pentru popularizarea interpreților români peste hotare.

35 din interpreții intervievați în ancheta anunțată, mi-au vorbit de carențele *Electrecordului* în bătălia pentru a penetra pe piața internațională (și de cîte ori nu uită *Electrecordul* că are nu numai sarcini comerciale !), mi-au amintit faptul că la nici un Festival sau competiție artistică internațională nu au găsit măcar un stand de discuri românești, datorate unor muzicieni români.

Repet, după opinia celor mai mulți dintre marii noștri interpreți, muzica românească este comparabilă la ora actuală cu cele mai semnificative creații ale zilelor noastre. Și pentru impunerea acestor valori trebuie să ne gîndim și la găsirea acelor forme (Festivaluri, Simpozioane), care ne asigură nouă, dar și unor critici, impresari, editori de peste hotare, o privire de sinteză asupra valorilor muzicii românești dintr-o ultimă perioadă de creație.

În studiul complexei relații „muzica națională — interpreți români" mai există multiple probleme, legate de pregătirea școlară și universitară, de necesitățile unor studii cu caracter sociologic în analiza raportului public — muzică românească, multiple probleme legate de locul creației naționale în agendele Festivalurilor din diferitele centre artistice ale țării, de modul în care principalele instituții educative, principalele Ansambluri artistice ale țării și-au îndeplinit obligațiile față de muzica românească, despre locul creației naționale în repertoriul formațiilor de amatori, despre eficiența formațiilor special constituite pentru promovarea noii muzici naționale (*Musica Nova* de pildă), despre calitatea interpretării muzicii românești, despre locul muzicii românești în activitatea marilor înaintași ai artei interpretative naționale etc., etc.

Cu această ocazie nu am putut decît circumscrie, aria de probleme ce pot servi acelora care-și vor propune analiza temeinică, de mult așteptată, a conceptului de politică muzicală ce guvernează viața noastră artistică.

Renașterea coralei muncitorești

C. C. GHENEA

În ultimii ani ai deceniului patru, cele mai mari și importante coruri muncitorești, prin amploarea lor, precum și prin faptul că reprezentau diferite sindicate, au fost Corul Sindicatelor unite și Corul „I. C. Frimu" din Capitală. Numărul coriștilor ce le alcătuiau trecea de 100 persoane, toți muncitori sindicaliști, proveniți din fabrici, uzine, sau alte instituții mai mici. Din cauza condițiilor politice ale vremii, aceste coruri cu un repertoriu exclusiv revoluționar, îndrumate de către resortul de agitație și propagandă al organizației municipale de partid, au avut o activitate sporadică.

Concomitent cu marile formații sindicale care se produceau cu ocazia unor festivități, demonstrații, greve etc., au mai funcționat numai în București, multe coruri mici, ca de ex.: Corul sindicatului tipografilor, Corul tipografiei „Luceafărul", Corul regionalei C.F.R. București, ce se bucura de un deosebit renume, apoi corurile muncitorilor de la Atelierele C.F.R. Timișoara, Nicolina din Iași, Corul muncitorilor portuari „Mihai Eminescu" din Constanța, Corul hamalilor portuari de la Giurgiu etc.

În anii grei ai ilegalității, Uniunea Tineretului Comunist indica membrilor săi să se încadreze și să activeze în formațiile artistice de toate felurile, mai cu seamă în corurile din întreprinderi și din Cămine Culturale. În editorialul apărut în revista *Tînărul Leninist* (1935), se arătau și motivele care făceau ca această formă de muncă să fie imperios necesară. Prin această inițiativă se urmărea ca prin intermediul muzicii să fie atrași mulți tineri, precum și crearea unei posibilități de a influența direct asupra repertoriilor. Rezultatele n-au pregetat să apară. La un concert coral ce a avut loc în februarie 1939, la Căminul cultural Voievodul Mihai de pe strada Semicercului, între melodiile unui potpuriu de muzică populară, s-au introdus fragmente din *Hora muncitorilor* de Flechtenmacher, de asemenea melodia *Doinei Hașului,* avînd drept text o doină. La școlile de ucenici din cartierul Atelierelor C.F.R. Grivița, răsunau adeseori cîntece revoluționare.

În timpul războiului, nu se puteau cînta decît foarte greu melodii muncitorești și revoluționare. Activitatea corală muncitorească susținută, nu se putea desfășura normal, din cauza unor riscuri deosebit de mari. Guvernul înființase o organizație de tip fascist, Muncă și lumină. Pentru a o frîna, militanți comuniști au intrat în formațiile acesteia, iar rezultatele obținute sînt consemnate în documente.

Chiar în noaptea insurecției armate antifasciste din 23 August 1944, s-a alcătuit în mod spontan un cor de uteciști care, manifestînd prin Piața palatului, a cîntat *Internaționala* și *Porniți înainte tovarăși.* Era primul cor muncitoresc ce a cîntat fără teamă de persecuție, în mod liber. imnul muncitorilor de pretutindeni, precum și alte cîntece revoluționare. Asemenea manifestări au avut loc atunci și în alte localități. Nu mult mai tîrziu, cu ocazia marilor adunări populare, ca de ex. cea de pe stadionul Giulești din Capitală, s-au alcătuit în mod spontan coruri muncitorești ce au cîntat la unison.

Imediat după eliberare a început reconstituirea coralei muncitorești, pornind de pe baze noi. În acele zile de mare tensiune, coriștii se adunau după orele de muncă, liberi, avînd alături și dirijori de specialitate. Marea majoritate a compozitorilor români, de la marii maeștri și pînă la cel mai tînăr și neexperimentat muzician, s-au alăturat chemării partidului, creînd atunci cîntecul zilelor noi, cîntecul de mase, sau dirijînd formațiile muncitorești abia născute. În acest moment de adînci prefaceri, aproape că n-a existat întreprindere, fabrică sau uzină, unde muncitorii să nu-și fi organizat măcar o formație corală. Astfel, chiar în condițiile luptei cu patronatul, la Malaxa, la Hunedoara, Călan, Reșița etc., au fost înființate sau reînființate coruri, fanfare sau mici formații instrumentale muncitorești. Multe dintre acestea și-au făurit în decursul celor treizeci de ani un binemeritat renume. Și la sate se petrece un fenomen similar. Vechi coruri de plugari renasc, ba chiar într-un sat de lîngă Arad se înființează o școală de muzică corală.

La un timp foarte scurt după insurecția armată din august 1944, ca urmare a activității culturale de masă inițiată de partid, un grup de entuziaști înființa într-un subsol de pe strada Wilson, din capitală, în localul cantinei Confederației Generale a muncii, Ansamblul Coral al sindicatelor. Din amintirile unor foști membri ai acestui prim mare ansamblu muncitoresc, reiese că numărul inițial al coriștilor varia între 30—50 membri. Erau muncitori, sindicaliști, uteciști și activiști de partid. Coriștii veneau direct din producție și repetau pînă noaptea tîrziu. În acele zile de reconstrucție a patriei, nici nu se putea pune măcar problema vreunei recompense materiale. Rar de tot li se dădeau, celor ce locuiau prea departe, bilete de tramvai. Din filele caietului program al spectacolului dat în ziua de 12 noiembrie 1947, de către „Ansamblul C.G.M.", în sala din strada Lipscani, se pot desprinde cîteva rînduri evocatoare, astăzi avînd valoare de document:

„Tînăra istorie a teatrului nostru nu începe de la culoarul cu oglinzi, ci de la cantina din subsolul casei din strada Wilson, unde se afla sediul Confederației Generale a Muncii. Acolo s-au adunat la chemarea C.G.M. un grup de vreo treizeci de membri de sindicat care au format corul. Din treizeci s-au făcut cincizeci și lună de lună corul creștea...

Ansamblul astfel închegat a participat la toate acțiunile de propagandă ale partidului, a cîntat pentru muncitorii din fabrici, uzine și mari întreprinderi. Corul mergea și susținea de asemenea acțiunile de agitație și propagandă ale unor celule de partid, ca de exemplu, a celor studențești. În octombrie 1944, s-a dat un astfel de concert pentru studenții comuniști ai Facultății de medicină umană din București. Devenit un organ de propagandă, corul nu s-a limitat la activitatea muzicală, ci a participat și la acțiuni de răspîndire a presei de partid etc. Timp de trei ani ansamblul C.G.M. a luat parte la cele mai importante serbări populare, a dat spectacole din ce în ce mai complexe, astfel încît în noiembrie 1947 s-a transformat într-un mare ansamblu artistic. Astăzi, el poartă numele de *Rapsodia,* faima sa depășind de mult hotarele țării.

În zilele și lunile fierbinți de după eliberare au luat naștere în întreaga țară, mii de coruri muncitorești și sătești, a căror activitate este greu de prezentat într-un spațiu atît de îngust. Trebuie subliniat că absolut la toate evenimentele prin care a trecut țara noastră în acel timp, corurile muncitorești, pe atunci de-abia făurite, și-au dat din plin concursul. Se cunosc momentele grele din noiembrie 1945, cînd din clădirea palatului regal și a ministerului de interne s-a tras în muncitori. În rîndurile coloanelor de manifestanți din acele zile, se aflau Coruri muncitorești, sindicale, printre care și Corul sindicatului tîmplarilor. Cîntecele revoluționare, printre care, *Internaționala, Porniți înainte tovarăși, Cîntecul Doftanei,* etc., au îmbărbătat și susținut avîntul muncitorilor. Trebuie notat că, din știrile ce le deținem, de data aceasta nu s-a mai cîntat *Gornistul,* acel cîntec prin care muncitorimea oprimată cerea soldaților să nu tragă. Coriștii au participat alături de ceilalți manifestanți la lupta de masă ce a dus la răsturnarea guvernului reacționar Rădescu. Unii coriști, din rîndul sindicatului ospătarilor, au făcut de gardă la catafalcul celor asasinați atunci.

În zona petroliferă Ploiești au luat naștere coruri și alte formații muzicale muncitorești imediat după eliberare. De altfel, în regiunea respectivă exista o bogată tradiție corală. În gazeta *Prahova Socialistă* din 1920 se vorbea despre o Universitate muzicală muncitorească la Ploiești, despre procesul acelor muncitori ce cîntaseră *Internaționala.* Astfel se explică faptul că nu numai muzicienii dar și amatorii de muzică, tehnicieni și muncitori, au participat în egală măsură la renașterea coralei prahovene. Totodată s-a înființat un conservator muncitoresc, devenit ulterior Școala populară de artă. Pe lîngă marile întreprinderi, instituții, uzine, s-au închegat atunci numeroase formații corale care au promovat un repertoriu axat pe cîntecul muncitoresc revoluționar, pe muzica populară. S-au remarcat colectivele corale ale sindicatelor „Rafinăria Teleajen", „Uzinele Orion" (azi 1 Mai), „Fabrica de stofe Dorobanțu", „Clubul 16 februarie" etc.

În cadrul „Casei Muncitorești" de la Reșița, renaște vechiul cor al metalurgiștilor. Aceasta s-a datorat preocupării intense a organizației locale de partid și comitetului sindical, care vedeau în activitatea corală un puternic mijloc de educație comunistă. Imediat după 23 August primul dirijor a fost un metalurgist. Curînd au venit în rîndurile coriștilor, alături de muncitori, cadre didactice și alți intelectuali, fapt care a influențat în mod pozitiv calitatea interpretării. Definitorie pentru activitatea corală reșițeană, pentru avîntul coralei muncitorești, dintre cele de după insurecția armată, o constituie înființarea mai multor coruri pe secții de uzină. Numai în cadrul Uzinelor constructoare de mașini, au luat naștere formațiile secțiilor „Poduri", „Motoare", „Locomotive", însumînd peste două sute de membri.

Pentru orașul Lugoj, unul dintre cele mai importante evenimente culturale ale anului 1945, a fost renașterea corului de mare și bogată tradiție „Ion Vidu". Ca și în alte cazuri, și activitatea acestui cor renumit a fost aproape inexistentă în vremea grea a războiului. Pe atunci, cele cîteva concerte au avut drept scop ridicarea și întreținerea moralului localnicilor, utilizînd și un repertoriu adecvat: *Poemul lui Avram Iancu* de T. Popovici, *Moartea lui Mihai Eroul* de I. Vidu, *Deșteaptă-te române* etc. Renașterea corului a avut loc la scurt timp după ce trupele cotropitoare fuseseră alungate. Chiar din primul concert s-a desprins un suflu nou. S-a cîntat *Internaționala, Cîntec pentru Lenin, Peste țara Românească, Cîntecul Doftanei.* Ulterior, repertoriul s-a îmbogățit cu noi cîntece revoluționare, cîntece de masă și, bineînțeles, repertoriul coral specific formației lugojene.

Este extrem de greu să se expună un imens material faptic, cu privire la amploarea luată de mișcarea corală muncitorească, de entuziasmul creator al maselor, de spontaneitatea adeziunii miilor de muncitori care au răspuns chemării partidului. Este de asemenea greu de încadrat o astfel de mișcare între jaloane rigide. Renașterea coralei muncitorești a pornit din sînul maselor, ca răspuns la chemarea Partidului. Ca și de multe alte ori, cîntecul revoluționar a însoțit, ca o parte integrantă, lupta poporului.

Notă: Datele din prezenta comunizare sînt deținute de la următorii tovarăși: Marin Ciocan, B. Berciu-Constanța, N. Șerșel, P. Socol, Florentina Băluță, Fl. Comișel, Gh. Ionescu, Gh. Petrovici — București.

Ideea de libertate şi dreptate socială, oglindită în creaţia vocal-simfonică

Ianca STAICOVICI

Privind evoluția creației vocal simfonice de-a lungul istoriei muzicii românești, observăm realizarea unui salt, atît calitativ cît și cantitativ în anii construcției socialismului. Primele creații notabile au apărut la sfîrșitul secolului al XIX-lea; *Mama lui Ștefan cel Mare* de G. Dima (1884), *Mînăstirea Argeșului de I. Mureșianu* (1895); printre temele abordate, cele referitoare la trecutul de luptă al poporului s-au situat la loc de cinste, „vocalismul simfonic" fiind un aliat extrem de important în lupta creatorilor pentru o muzică națională, pentru afirmarea valențelor artistice ale limbii și cîntecului românesc". Dacă George Dima încearcă să confere tratării orchestrale o tentă dramatică, la Iacob Mureșianu partitura instrumentală tinde să devină un element important în desfășurarea acțiunii.

Între aceste creații de început și multitudinea ipostazelor de tratare a temei după Eliberare, puntea o constituie doar două lucrări: *Simfonia dramatică pentru cor și orchestră* (1916) de Alexis Catargi și *Simfonia a III-a în Do major pentru pian, orgă, cor și orchestră mare* de G. Enescu.

Atenția compozitorilor noștri s-a îndreptat deseori acum către întruchiparea sonoră a principalelor evenimente istorice contemporane sau din trecut, într-o largă paletă de forme *(suită, baladă, poem, cantată, oratoriu)* ca rezultat firesc al transformării conștiinței și idealului lor estetic, mesajul mobilizator al textului, conjugat cu o partitură inspirată, potențele sale educative servind dezideratului major al noii etape. De asemenea, apariția numeroaselor ansambluri artistice solicită un repertoriu specific, care să ofere lucrări accesibile, dar totodată de un înalt nivel, cu o tematică variată.

„Alături de toți cei ce muncesc — aprecia tovarășul Nicolae Ceaușescu la întîlnirea cu compozitorii și muzicologii, din 1968 — *creautorii de muzică și-au înscris numele în marea cronică revoluționară a României moderne, în grandioasa operă de construcție socială, desfășurată de poporul român".*

Preluînd înnoitor tradiția, atît națională cît și universală, îmbogățindu-se cu elementele mobilizatoare ale cîntecelor de masă și suitelor corale cu acompaniament, genul vocal-simfonic ocupă un loc important în ansamblul noii creații datorită etapei superioare de dezvoltare a simfonismului românesc și a muzicii corale.

În complexul peisaj tematic abordat, ideea de libertate și dreptate socială se desprinde cu o pregnanță deosebită, investigarea trecutului făcîndu-se nu de puține ori prin prisma luminoasă a prezentului.

Privind multitudinea ipostazelor de tratare a acestui subiect — sub aspectul formei, structurii interioare, mijloacelor tehnice compoziționale — se observă o amplă frescă a celor mai importante evenimente ale istoriei patriei, convingător redate sonor.

De la eroicele răscoale țărănești ale lui Gh. Doja *(Balada despre Gh. Doja* de C. Palade), Horia, Cloșca și Crișan *(Horia* de Alfred Mendelsohn, *Stejarul lui Horia* de C. Țăranu) apoi Tudor Vladimirescu *(Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu) la revoluția de la 1848, cu suflul ei înnoitor *(Visul lui Bălcescu* de I. Hartulary-Darclée) epopeea continuă cu redarea revoltelor țărănești din 1907 *(1907* de Al. Mendelsohn, *Evocare* de M. Istrate), cu evocarea luptei pentru libertate națională *(Tinerii soldați care au căzut* de L. Glodeanu sau *Cantata a II-a* de Ștefan Niculescu).

Generoasa temă, lupta partidului pentru dreptate și libertate, va fi cîntată în creații de valoare, portretizînd chipurile eroilor comuniști căzuți la datorie, la Doftana, pe Valea Jiului, la Griviţa ș.a. *(Mierla lui Ilie Pintilie* de A. Vieru, *Ștefan Furtună* de W. Berger, *Minerii Jiului* de T. Bratu, *Griviţa luptătoare* de C. Palade, *Balada sirenei* de L. Glodeanu, *Griviţa* de Fl. Comișel, *Griviţa noastră* de Gh. Dumitrescu). Este interesant de constatat numărul relativ mare de creații dedicat eroicelor lupte ale C.F.R.-iștilor din februarie 1933, ecoul puternic pe care acestea l-au avut în conștiința compozitorilor noștri.

Marele eveniment de la 23 August 1944 a fost înfățișat de asemenea sub titluri sugestive: *Eliberarea* de R. Paladi, *Cantata eliberării* de N. Petri, *Noapte de august* de D. Po-

povici, *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu, *Prind visele aripi* de T. Olah.

Caracterul complex al temei și gradul de maturitate al genului a determinat nu numai forme ci chiar diverse arhitecturi sonore — de la cantata de cameră (A. Vieru, Șt. Niculescu) la cantata simfonică (L. Profeta, T. Olah — observîndu-se accentuarea principalelor elemente componente, cor *(Grivița luptătoare* de C. Palade) sau orchestră *(Cantata anilor lumină* de A. Vieru). Totodată, se relevă diversele modalități componistice în care a fost învesmîntată multitudinea de ipostaze lirice. Astfel în *Balada steagului* de Sigismund Toduță formele polifonice servesc un material melodic modal, ce își trage seva din bocetul ardelenesc, adecvat subiectului — durerea mamei care și-a pierdut fiul în lupta pentru dreptate și libertate. Fuga finală, pe versurile „cămașa din mîinile sale făcutu-s-a steag", prin disponibilitățile sale structurale, oferă cea mai potrivită formulă pentru finalul apoteotic, sugerînd viitorul luminos. Profunzimea și măiestria scriiturii conferă lucrării o deosebită intensitate dramatică.

Același tipar — *fuga* — folosește în finalul cantatei sale *Prind visele aripi* T. Olah, în lucrarea amintită, scriitura polifonică fiind caracterizată prin complexitate și bogăție ritmică, totodată relevîndu-se aici predilecția compozitorului pentru utilizarea variată a instrumentelor de percuție.

O altă ipostază polifonică oferă poemul vocal-simfonic *Monumentum* de A. Stroe, în care conceptul structural folosește o coloană sonoră modal-cromatică.

Scriitura serială oferă noi mijloace de expresie genului vocal simfonic, exemple edificatoare în acest sens constituind *Cantata a II-a* de Ștefan Niculescu, lucrarea *Pe o plajă japoneză* de Mircea Istrate, sau cantata *Comunistul* de A. Porfetye în care autorul utilizează un limbaj total cromatic. De altfel complexitatea structurii lirice determină apropieri între genuri, realizîndu-se forme noi.

Această idee se relevă mai accentuat la oratoriu. Dacă *Tudor Vladimirescu* de Gh. Dumitrescu se apropie din punct de vedere al construcției de operă (numere contrastante), *1907* de Al. Mendelsohn se poate spune că este o sinteză între cantată și poemul vocal simfonic *Grivița noastră* de Gh. Dumitrescu — un poem lirico-dramatic, iar *Pe lespedea eroilor* de S. Sarchizov — o suită amplă.

În oratoriile lui Gh. Dumitrescu, materialul sonor este generat de leitmotive ; partida corală are un rol important, comentează și participă activ la acțiune, orchestra intervenind în principalele ei momente.

Alfred Mendelsohn conferă ponderea, în creațiile sale vocal-simfonice, partiturii orchestrale, aceasta „devenind deci programatică" după cum o aprecia compozitorul. Între cele două direcții am putea situa oratoriul *Pe lespedea eroilor* de Sergiu Sarchizov, în care combinarea echilibrată, întrepătrunderea dintre elementul vocal și simfonic asigură unitatea materialului liric — divers.

În același sens, dar utilizînd de asemenea leitmotivul ca nucleu generator, pare a fi oratoriul *Scînteia Eliberării* de O. Varga, în care discursul sonor amplifică intensitatea dramatică a textului.

Privind cu atenție elementul tematic, observăm că s-a folosit pentru totala concordanță cu ideea poetică atît cîntecul popular cît și cel revoluționar.

Astfel, dacă în oratoriul *Tudor Vladimirescu* se folosesc motive folclorice, în oratoriile *Scînteia Eliberării* de O. Varga, *Grivița luptătoare* de C. Palade, *Grivița noastră* de Gh. Dumitrescu, nucleul tematic îl constituie cîntecul revoluționar, recrearea în spiritul acestor două filoane de bază, fiind a treia modalitate — *Balada pentru bariton, cor și orchestră* de M. Jora, oratoriul *Zorile de aur* de Gh. Dumitrescu.

Din această trecere în revistă a principalelor ipostaze de învesmîntare a temei, „lupta pentru dreptate și libertate socială" se poate observa că forța mesajului, intensitatea dramatică a subiectelor, expresivitatea și originalitatea materialului sonor folosit (cîntece populare și revoluționare) a determinat nenumărate variante de construcții sonore, relevînd varietatea genului vocal-simfonic, predilecția sa pentru reliefarea principalelor deziderate umane — libertate și dreptate — precum și rezultatul firesc al împlinirii lor : o viață mai bună.

Un succes al operei româneşti peste hotare – „Hamlet" de Pascal Bentoiu, premieră mondială la Marsilia, aprilie 1974

În fiecare an, stagiunea Operei Municipale din Marsilia cuprinde, sub genericul „Opera contemporană" un microfestival cu lucrări aparţinînd secolului XX. Anul acesta, programul propunea patru titluri — „Castelul lui Barbă Albastră" de Bartok, „Erwartung" de Schönberg, „Vida breve" de De Falla şi, în premieră mondială, „Hamlet" de Pascal Bentoiu. Opera Municipală din Marsilia, actualmente un teatru de nivel tehnic şi artistic remarcabil, este considerată una dintre scenele lirice de valoare europeană. L-am întrebat pe Pascal Bentoiu ce a determinat montarea creaţiei sale în ambianţa Festivalului de operă contemporană organizat de acest teatru.

— După decernarea premiului „Guido Valcarenghi", i-am trimis regizoarei Margherita Wallmann o copie a înregistrării lucrării mele, realizată la prima ei audiţie bucureşteană, pe care a audiat-o împreună cu dirijorul Reynald Giovaninetti. Imediat după audiţie, acesta mi-a scris entuziasmat, propunîndu-mi neîntîrziat montarea operei la Marsilia, în condiţiile speciale ale stagiunii de operă contemporană. Remarc, din aceste condiţii, faptul că, pentru realizarea montării şi seria de spectacole, interpreţii celor şase roluri principale, regizorul şi scenograful au fost special angajaţi.

Regizorul spectacolului, Margherita Wallmann este una dintre personalităţile de notorietate mondială în teatrul muzical contemporan.

— Da, este suficient să menţionez că în afara spectacolelor puse în scenă la cele mai mari teatre din lume — Viena, Paris, New York etc. — a realizat pînă acum peste 100 de montări la Scala din Milano. Stilul ei de lucru este, aş spune, de improvizaţie inspirată. Are un ochi formidabil, riguros, o energie incredibilă. A făcut spectacolul cu *Hamlet* în mai puţin de o săptămînă de la amplasarea pe scenă a decorurilor. Bineînţeles, existaseră discuţiile prealabile cu decoratorul, André Acquart din Paris, unul dintre scenografii renumiţi ai scenelor franceze, care a creat o viziune plastică impresionantă şi originală. A beneficiat de asemenea şi de colaborarea unui maestru de lumini, Jacques Karpo, un director de scenă care are pasiunea interpretării plastice a luminilor, în funcţie de sensul dramei. Rezultatele au fost fascinante.

Nu aş vrea să închei acest omagiu adus celor cu care am colaborat fără a vorbi de principalul autor al spectacolului — dirijorul Reynald Giovaninetti, directorul artistic al Operei Municipale. Teatrul îi datorează suflul nou care animă repertoriul său (în ultimii doi ani premiere cu opere de Alban Berg, Penderecki, Bartók) precum şi ridicarea calităţii ansamblului orchestral. Ca dirijor are un temperament specific genului de operă, stăpîneşte complexa relaţie dintre platou şi fosă. De la repetiţiile cu pian, pînă la plasarea actorilor pe scenă, a supravegheat totul, pentru a avea o totală imagine asupra ansamblului sonor. Poate, versiunea lui mi s-a părut mai lirică decît cea a primei audiţii bucureştene, mai apropiată de plăcerea de a face operă.

Spuneaţi că distribuţia a fost special selecţionată pentru acest spectacol, reunind nume de prestanţă ca Andrée Esposito (Ofelia), Hélia T'Hézan (Gertrude), Dany Barraud (Regina din piesă), Salvador Novoa (Hamlet), Marc Vento (Claudius), Michel Philippe (Laerte). Cum se realizează atunci unitatea calitativă, îmbinată cu contribuţia personală ?

Soliştii vin cu două săptămîni înainte de premieră, cunoscînd obligatoriu, în amănunt, rolurile, pregătiţi pentru repetiţiile de asamblare. Un exemplu de perfecţiune, în cel mai dificil rol muzical al operei — Ofelia — mi-a fost oferit de Andrée Esposito care de la prima repetiţie poseda din toate punctele de vedere partitura. Din distribuţie l-aş aminti apoi pe Marc Vento, o voce de aur, cu o prestanţă scenică deosebită ; Hélia T'Hézan a fost în primul rînd o mare tragediană, extrem de convingătoare ; Michel Philippe, de la Opera din Paris, are o voce frumoasă, poate încă nu o suficientă experienţă scenică ; Dany Barraud în schimb este, vocal, un fenomen, iar actoriceşte a făcut o mare creaţie. În rolul principal, Salvador Novoa a fost un caz aparte, dezavantajat de necunoaşterea limbii franceze şi handicapat astfel în redarea sensurilor esenţiale ale personajului central. Figura sa, prezenţa sa scenică au fost însă convingătoare, aşa cum şi glasul, cu inflexiuni în stil verist, demonstra calităţi remarcabile. Interpretativ, singurele rezerve le-aş avea asupra ansamblului coral, neîndoios de un nivel inferior corului Operei Române, mînuit cu atîta fineţe de Stelian Olariu.

Premiera mondială a lui „Hamlet" la Marsilia înseamnă un moment deosebit pentru compozitor, simbolic chiar, dincolo de emoţiile inerente oricărei întîlniri cu publicul.

Este o confruntare și o verificare. Te prezinți ca un necunoscut, cu o lucrare unicat. Nimeni nu știe, ca în țară, care ți-a fost drumul creator de pînă atunci, care au fost realizările prealabile. Prima impresie puternică mi-a dat-o încordarea cu care s-a lucrat pentru premieră și susținerea seriei de spectacole, care ocupă majoritar atenția întregului teatru. Faptul că în acel moment nimeni nu se mai ocupă de vreo altă operă, că fiecare reprezentație poate fi mai bună decît cea precedentă, îți dă o anumită încredere. Urmează reacția publicului, cronicile, impresiile care, dacă sînt favorabile, înseamnă suprema satisfacție. Într-o scrisoare adresată Municipalității orașului mulțumeam pentru condițiile deosebite create acestei premiere românești. Sînt bucuros să constat că răspunsul lui Marcel Paoli din partea municipalității a subliniat importanța rezultatelor și semnificația reușitei. „Sînt foarte fericit că premiera *Hamletului* dumneavoastră, la Opera Municipală a Marsiliei, v-a prilejuit, în calitate de creator, o mare satisfacție artistică. Această operă a fost primită foarte favorabil și sînt sigur că ea va cunoaște, atît în Franța cît și în străinătate, o frumoasă carieră... Ca și dumneavoastră, cred că punerea în scenă, pentru prima oară, la Marsilia, a unei opere concepute și scrise în România, comportă o semnificație mult mai adîncă decît simpla satisfacție artistică, deoarece ea marchează o etapă în strîngerea relațiilor culturale dintre națiunile noastre, amîndouă latine.

De altfel, selecția textelor apărute ca avancronici sau cronici, privind premiera lui Hamlet, vine să confirme largul ecou al operei în fața publicului și criticii. Iată cîteva extrase semnificative:

Jean Abel *„Le Provençal", 27 Aprilie 1974*

„Iată o mare reușită, curajoasă, cu inteligență și gust, foarte importantă din diferite puncte de vedere. *Hamlet* de Pascal Bentoiu este o operă autentic modernă, dar de o frumusețe armonioasă, chiar în momentele cele mai tragice, cele mai patetice. Și această operă cuprinde o mare bogăție de omenie adevărată. Ea ne vine dintr-o țară destul de îndepărtată dacă ne luăm după kilometraj, dar apropiată de noi prin cultură : România...

...Reprezentarea pe scenă, față cu publicul, a avut aseară un elan dramatic, o forță tragică, o coeziune, o plenitudine armonioasă care nu putea fi decît parțial imaginată la lectura partiturii și chiar la repetiția generală.

...Punerea în scenă a Margheritei Walmann are o frumusețe, o justețe, o bogăție inventivă care o situează fără nici o îndoială printre realizările de mare clasă".

Simonne Serret, „La Marseillaise", 28 aprilie 1974.

...În acest *Hamlet* nu găsim nicăieri vreo sacralizare a tehnicii, ea rămîne mereu un mijloc și nu un scop în sine...

...O întrebuințare logică și în general fericită a tuturor limbajelor sonore existente, fără ca opera să dea impresia unui mozaic barocc...

...Finalul a declanșat bravo-urile spontane ale spectatorilor din seara premierei, deși ei sînt, prin definiție, destul de reci...

Aceeași, în 29 aprilie, sub titlul „Superbă realizare a lui „Hamlet", putînd satisface pe cei mai exigenți":

...„Dacă lucrarea însăși, după cum scriam într-un articol precedent, merită să atragă un public numeros, chiar cei care nu se interesează de lucrările noi ar trebui să nu piardă ocazia de a vedea această realizare. Datorită calităților sale adînci și unei puneri la punct de mare seriozitate, cred că ea poate reda gustul spectacolului liric acelor spectatori, vai ! numeroși, pe care i-au decepționat frecvente reprezentații de operă învechite, vulgare, ridicole sau nefinisate."

Alex. Mattalia, „Le Méridional", 27 aprilie 1974.

...Muzica trece de la percuție la suspinul aproape imperceptibil, de la melodia cea mai fină, mai imponderabilă la disonanța cea mai stridentă, de la clasic la serial. Bentoiu atinge uneori lirismul cu multă grandoare și suflu... Opera este în același timp inegală, derutantă, iritantă și seducătoare...

Edmée Santy, „Le Soir", 27 aprilie

...Niciodată nu va fi îndeajuns lăudată echipa artistică directorială care și-a asumat riscul de a monta, în cadrul Festivalului Operei Contemporane, acest *Hamlet* de Pascal Bentoiu.

...Această partitură este a timpului ei, deci a timpului nostru, și ca atare nu ignoră nimic din tehnicile actuale... Scriitura ei este savantă, căutată (fără a fi prețioasă), întotdeauna echilibrată, cursivă, niciodată neglijentă și încă mai puțin gratuită. Măsurată, suplă, ea impune, în interludii, o inspirație melodică expresivă, care oscilează între voința de limpezime și nevoia de a se auto-depăși.

...Penderecki — căci sîntem siliți să ne referim la celebrii săi *Diavoli din Loudun* (pusă în scenă la Marsilia în 1972, tot în regia Margheritei Wallmann. n.n.) — a compus de fapt o muzică de scenă puternică, „șuierătoare" ; iar Bentoiu a scris o simfonie lirică unde vocea este un instrument privilegiat și instrumentele, toate cîte există, au darul de a interveni, cu o precizie milimetrică, acolo unde prezența lor era absolut necesară...

...Margherita Walmann realizează (pentru excelentul decupaj al textului, datorat de asemenea lui Bentoiu) și creează o adevărată tragedie vizuală. Niciodată ca acum nu „văzusem" zidurile Elsinorului străjuind neclintite, în timp ce se izbește de ele, rănindu-se, sfîșiindu-se, nebunia oamenilor...

David Stevens, „Herald Tribune", 30.IV.1974

...Compozitorul, care a fost propriul său libretist, este în felul său credincios lui Shakespeare. El a concentrat drastic piesa la unele scene esențiale...

El presupune de asemenea, cu destulă dreptate, o anumită cunoaștere a piesei din partea publicului.

...Partitura... caracterizată printr-un eclectism desfășurat cu îndemînare, apelează la numeroase tehnici instrumentale și vocale ale secolului al douăzecilea...

....Compozitorul și-a întrebuințat cu economie aparatul orchestral, sprijinindu-se mai mult pe culoarea instrumentală decît pe decibeli pentru a crea atmosfera și permițînd vocilor, de cele mai multe ori, să răzbată limpede.

...Impresia generală ține mai puțin de inspirația muzicală și mai mult de eficacitatea teatrală... și o mare parte din impact a fost datorată aci punerii în scenă bine organizate a Margheritei Wallman și decorurilor, de o stilizare suplă, datorate lui André Acquart.

Jacques Lonchampt, „Le Monde", 30 aprilie

...Muzica este îndemînatică, bine făcută, cu o scriitură... care integrează numeroase descoperiri ale acestui secol ; tonală și atonală, cu o orchestrație în tonuri reci, smălțuite de percuție, orgă, pian, celestă, vibrafoane...

(După ce îl critică pe interpretul principal și elogiază decorul, costumele, luminile și regia, Jacques Lonchampt spune) :

...Cuplul regal și criminal lasă o amintire impresionantă cu Marc Vento, actor frumos, aproape prea nobil în lirismul său profund și Hélia T'Hézan, cu atitudini exacerbate de lady Macbeth, obsedată de crima sa. Citățm de asemenea scena actorilor, în care Dany Barraud și Philippe Bénanzal cîntă și mimează omorul cu admirabile figuri de o complicație extrem-orientală. Orchestra și corurile, excelente sub direcția lui Reynald Giovaninetti, împlinesc acest spectacol de o frumoasă ținută, care ne rămîne exterior totuși, ca o carte cu imagini...

Reynald Giovaninetti — director artistic al Operei din Marsilia și dirijor al spectacolului — declarații făcute presei, în „Le Provençal" din 22 aprilie 1974

...„Din punct de vedere muzical, *Hamlet* este o capodoperă... Această foarte frumoasă muzică este scrisă cu mijloacele secolului XX. Dar cu ea nu ești tentat să te apleci asupra problemelor tehnice, într-atît este de însemnat aportul autorului în domeniul expresiv, acela al emoțiilor, al sentimentelor, al ideilor. Ca și Berg, Pascal Bentoiu nu este nicidecum sclavul unei tehnici...

...Cu totul uimitoare îmi par culoarea, orchestrația... Cu mijloace extrem de simple, Bentoiu creează un climat care nu poate lăsa spectatorul indiferent. Și deși orchestra utilizată de compozitor este foarte mare, partea orchestrală nu este niciodată greoaie, ci dimpotrivă ușoară, limpede. Opera este de asemenea foarte bine scrisă pentru voci, deși nu ușor de cîntat..."

Jean-Louis Martinoty, „L'Humanité", 9 mai 1974

„Muzică puternică, în culori orchestrale violente (ce nu reneagă un anume expresionism moștenit de la opera germană a începutului de secol, pînă la *Lulu* de Berg), romantism generos și — deliberat — melodic. Opera apare astfel ca tipică pentru actualul curent majoritar în muzica țărilor din Est, ca apropiindu-și toate mijloacele de expresie ale muzicii contemporane în serviciul unei idei umaniste a culturii."

Grigore CONSTANTINESCU

Un important eveniment în viața muzicală sovietică

Laurențiu PROFETA

Al V-lea Congres al Uniunii Compozitorilor sovietici, desfășurat între 2—8 aprilie a.c., la Moscova, s-a impus ca un eveniment de majoră semnificație atît în viața muzicală sovietică cît și pe plan internațional.

La amabila invitație prietenească a organizatorilor, la Congres au asistat delegați dintr-un mare număr de țări, printre care și personalități proeminente ale creației muzicale contemporane.

Primind mandatul de a reprezenta Uniunea Compozitorilor din R. S. România, am avut prilejul de a asista — împreună cu muzicologul Vasile Tomescu — la lucrările Congresului cît și la numeroasele spectacole și concerte care au avut darul de a întregi și concretiza dezbaterile teoretice, oferindu-ne un bogat și documentat tablou al creației muzicale contemporane sovietice

Congresul, care s-a deschis prin cuvîntul lui Dmitri Șostakovici în marea sală a Palatului Kremlinului, într-o atmosferă de adevărată sărbătoare, a avut darul de a demonstra o puternică continuitate în preocupările creatoare, de concepție ale diferitelor generații de compozitori, și totodată o mare diversitate stilistică, rezultat al dezvoltării multilaterale și multinaționale a muzicii sovietice, al apariției unor personalități autentice din rîndurile noilor generații. Iată de ce, mi se pare semnificativ faptul că, alături de generația de aur a lui Șostakovici, Haciaturian, Kabalevski, Hrennikov, Sviridov, alături de numele binecunoscute ale unor compozitori ajunși la deplină maturitate artistică, cum sînt Mirzoian, Kara-Karaev, Scedrin, Taktakișvili, Espai, s-au făcut remarcate noi talente viguroase din rîndurile generațiilor mai tinere; voi aminti dintre multele nume ce ar putea fi pomenite aici, numai două de care sînt convins că vom mai auzi: M. Skoric și G. Ganceli, ale căror lucrări demonstrează măiestria tinerilor, tot așa cum cea de a XV-a Simfonie a lui Șostakovici sau ultimele opusuri ale lui Hrennikov demonstrează tinerețea maeștrilor.

Un alt aspect care mi se pare demn de consemnat este acela al afirmării tinerelor școli naționale din republicile sovietice răsăritene. Dacă muzica armeană, gruzină sau azerbaidjană, avînd școli de puternică tradiție, s-a făcut remarcată încă de mult, creația muzicală a altor popoare, care pînă la Marea Revoluție din Octombrie nu posedau încă o cultură muzicală profesională, ne-a relevat, la recentul Congres, un stadiu de certă împlinire artistică. În sprijinul acestei afirmații aș cita lucrările simfonice ale unor compozitori ca Jiganov (Republica Tătară), Rahmadiev (Kazahstan), Bahor (Tadjikistan).

Trebuie de asemenea consemnate cîteva momente de rară satisfacție artistică trăite ca auditor și spectator, fără nici o intenție de apreciere exhaustivă, fie și numai pentru faptul că în aceeași seară, se desfășurau, concomitent, două sau trei manifestări de egal interes artistic. Ne referim mai întîi la noul ciclu de lieduri de D. Șostakovici pe versuri de Tvetaeva, primă audiție de o copleșitoare emoție în interpretarea magistrală a sopranei Irina Bogaciova, moment rar dar unic în aceeași seară cînd am ascultat, într-o nouă redactare, admirabilele recitative și fugi pentru pian ale lui Haciaturian. Avem apoi în vedere cele două mari spectacole realizate din toate punctele de vedere la superlativ, prezentate la Teatrul Bolșoi: Baletul *Ana Karenina*, adevărată capodoperă a genului, despre care am mai scris, și premiera mondială a operei *Jucătorul* de Prokofiev, moment artistic de excepție pe care cu toții, muzicienii invitați și publicul entuziast, l-am aplaudat fără a ne opri, o jumătate de oră după ce ultima cortină căzuse...

Dar mai presus de marea diversitate stilistică, de virtuțile prețioase pe care le conferă muzicii sovietice caracterul său multinațional, cred că se impune, ca un factor esențial, caracterul militant, umanist și realist ce animă întreaga creație muzicală sovietică, aspirația sa către o largă audiență în masele populare. Și ca o dovadă a reușitei în această aspirație: sălile pline pînă la refuz la concerte și spectacole, biletele vîndute pe multe luni de zile înainte, la noile opere și balete sovietice.

Cel de al V-lea Congres al Uniunii Compozitorilor sovietici, prilej deosebit de plăcut pentru noi de a ne reîntîlni cu muzica sovietică și cu numeroși prieteni pe care îi avem în rîndurile colegilor sovietici, a fost totodată o manifestare de solidaritate între muzicienii veniți de pe toate meridianele, o demonstrație convingătoare a înaltelor virtuți umaniste ce caracterizează astăzi muzica realistă contemporană.

Educaţia muzicală în R.P. Polonă

„O educaţie prin mijlocirea artei — afirmă Suhodolschi — *reprezintă educaţia unui om complet şi deschis ; ea îl ajută să-şi formeze sentimentele şi imaginaţia într-un sens umanitar şi de prietenie între oameni, să treacă peste singurătatea şi plictiseala sa, decepţiile sale, îl ajută să-şi manifeste potenţialul său creator*".

Rezolvarea educaţiei muzicale în R. P. Polonă a fost legată de condiţiile cu totul particulare ale dezvoltării statului polonez. După încetarea celui de-al doilea război mondial a urmat o perioadă de mare proliferare a instituţiilor muzicale, care pînă atunci nu ţinuseră seama de dificultăţile de organizare şi materiale, de recrutarea cadrelor de specialitate ca şi de crearea de şcoli muzicale, filarmonici şi opere. Trebuiau satisfăcute într-un fel sau altul exigenţele sporite ale numărului mare al „consumatorilor de muzică", domeniu pînă atunci rezervat doar claselor privilegiate. Au fost astfel create în Polonia, în anii puterii populare, numeroase orchestre (în prezent există 21 de orchestre faţă de 2 orchestre care existau în perioada dintre cele două războaie), 17 teatre muzicale, o întreagă reţea de instituţii de educaţie muzicală (93 şcoli primare, 37 şcoli secundare, 7 şcoli superioare). Paralel cu şcoala generală funcţionează numeroase şcoli speciale de muzică. Activitatea muzicală extraşcolară, pune un accent deosebit pe audierea de către elevi a diferitelor concerte educative.

În fiecare şcoală se organizează anual cca. 10 concerte, susţinute de către artişti profesionişti. Programele prezentate sînt stabilite în funcţie de cicluri tematice minuţios studiate. Opere muzicale cu structuri variate, probleme istorice ale evoluţiei muzicii, de stilistică şi de estetică, portrete ale compozitorilor, instrumente muzicale şi arta interpretării, probleme ale muzicii contemporane, etc. Fiecare concert este precedat de o scurtă prezentare, susţinută de un muzician. Interesul elevilor pentru astfel de manifestări este atît de mare încît în cursul anului şcolar 1967—1968 au avut loc 10 564 concerte la care au asistat 3 384 428 auditori. De asemenea „Asociaţia tineretului muzical" organizează alte asemenea manifestări muzicale în 13 oraşe, 54 de cluburi la care participă peste 6 000 de auditori permanenţi.

Amploarea propagandei şi educaţiei muzicale în şcolile primare şi secundare, a făcut să crească interesul tinerei generaţii de viitori artişti pentru muzica bună, trezindu-le dorinţa de a participa activ la viaţa muzicală a ţării.

Momentul trecerii de la o formă pasivă la una activă reprezintă de fapt etapa următoare a educaţiei muzicale, gen de activitate materializat în Polonia prin înfiinţarea diferitelor societăţi muzicale şi culturale, asociaţii muzicale şcolare organizate şi conduse de profesori de muzică, ca şi numeroase organizaţii ale amatorilor. Asemenea instituţii funcţionează doar pe lîngă şcolile care au instructori bine pregătiţi.

În ceea ce priveşte instituţiile de învăţămînt superior, ele se mîndresc cu o serie de excelente ansambluri de amatori : Corurile universitare din Szezacin şi Gdansk, ansamblurile de cîntece şi dansuri ale Şcolii Politehnice din Varşovia, care şi-au dovedit măiestria interpretativă nu numai pe plan naţional, dar şi pe numeroase scene de concert ale lumii. Meritul revine în bună parte *Societăţii poloneze a tineretului muzical* care patronează şi îndrumează temeinic munca colectivelor artistice studenţeşti.

Majoritatea studenţilor realizează un contact activ şi permanent cu muzica, după terminarea orelor de curs, constituind cea mai mare parte a auditoriului concertelor, sau în cadrul organizaţiilor de amatori.

Educaţia muzicală în şcolile poloneze se realizează în conformitate cu însuşirile psihofizice ale copilului, urmărindu-se îndeplinirea următoarelor funcţii :

a) realizarea bucuriei prin muzică : ea este multilaterală şi se obţine prin ascultarea operelor muzicale, prin recunoaşterea lor. Ele trezesc stări emoţionale, devin izvor de stări sufleteşti variate ; pot influenţa direct asupra ţinutei morale, a solidarităţii, a dezvoltării simţului de răspundere etc. ;

b) dezvoltarea fanteziei creatoare — înţelegîndu-se prin aceasta nu o predispoziţie specială, ci o exprimare artistică muzicală, personală, care transpune inteligenţa copilului în stare activă şi îi dă încredere în propriile-i puteri creatoare şi ambiţia soluţionării tuturor greutăţilor ivite :

c) dezvoltarea şi fixarea operaţiunii de rapiditate în gîndire, prin care muzica poate deveni o sursă a cuceririi şi adîncirii ştiinţei universale ;

d) formarea simţului de recunoaştere a realelor lucrări muzicale ca valori în sine ; în acest sens, în şcoala generală poloneză muzica este considerată un obiect important, iar în liceul de cultură generală se continuă ca disciplină obligatorie cu 2 ore pe săptămînă în anul I iar în anii II şi III cîte o oră ; corul este facultativ pentru anul III (cîte 2 ore săptămînal).

În privinţa mijloacelor prin care se realizează educaţia muzicală, şcoala poloneză foloseşte :

I. Cîntul — ca formă de bază a educaţiei muzicale, încă de la grădiniţă, acordîndu-se o mare atenţie alegerii repertoriului în funcţie de posibilităţile reale de interpretare ca şi după vîrstă.

II. Improvizaţia — care se practică de la prima clasă pînă la sfîrşitul educaţiei muzicale sub diferite forme : improvizaţie melodică, ritmică, cîteodată chiar poliritmie şi polimetrie, improvizaţie melodică pe un ritm dat, alcătuirea unei forme muzicale A.B.A., a formei de *rondo* sau *temei cu variaţiuni.*

III. Folosirea unui repertoriu variat, nu numai din muzica poloneză ci şi a altor popoare, punîndu-se accentul pe creaţia populară.

IV. Educaţia ritmică pe baza exerciţiilor şi jocurilor ritmice (la clasele mici) — prin metoda Dalcroze.

V. Audiţia, element de veche tradiţie în educaţia muzicală poloneză, a fost obligatoriu introdusă în 25 000 de şcoli generale, fiind practicată în afara orelor de curs.

VI. Înzestrarea şcolilor cu discuri selecţionate după valoarea lor artistică, educativă şi didactică. Prezentarea repertoriului în liceu, redat cronologic pe epoci şi stiluri.

VII. Întrepătrunderea muzicii cu arta literară şi plastică, fenomen ce se realizează numai după obţinerea unei maturităţi psihice a elevilor.

Elisabeta SUCIU

80 de ani de la nașterea lui Sabin V. Drăgoi

Doru POPOVICI

„Am avut plăcerea să cunoaștem pe domnul care poartă numele de Sabin Drăgoi, simplicitatea lui leală, înfățișarea lui puternică, de zimbru cu obrazul palid și greu, și să strângem bărbătească lui mînă masivă de bronz. În ochii lui umezi, scăpărați de-o negreață de fier fulgerătoare, am identificat ceeace nu se zărește de cât în fundul apelor, în vârful piscurilor înstelate și'n căutătura sigură a sălbăticiunilor răpitoare din văzduh".1) Această schiță de portret, publicată de ilustra pană a marelui Arghezi — cu aproape cinci decenii în urmă — evocă, poate ca nimeni altul, pe cel care s-a impus ca un deschizător de drumuri și ca un maestru al muzicii românești, pe compozitorul, profesorul, omul de știință a folclorului care este SABIN V. DRĂGOI.

Există nume care reprezintă nu numai un om anumit, dar și o epocă, o filă de istorie. O asemenea filă, de mare însemnătate pentru evoluția culturii muzicale românești, a fost scrisă de maestrul atît de multilateral înzestrat care a fost Sabin Drăgoi. Continuator al unor nobile tradiții — și creator de tradiție el însuși — Sabin Drăgoi, prin întreaga sa activitate artistică, de mai bine de jumătate de veac, are semnificația unui simbol: simbolul permanenței geniului creator românesc.

Ducînd mai departe tradiția inițiată de muzicienii români din a doua jumătate a secolului trecut, stimulat de pilda lui George Enescu, sprijinindu-se pe cunoașterea adîncă a folclorului, Sabin Drăgoi a jucat un rol de prim ordin în dezvoltarea culturii muzicale românești. Opera sa — exprimată într-un grai artistic propriu și original, plămădit în matricea stilistică a culturii noastre etnografice — se așează la loc de cinste în muzica modernă românească.

Compozitorul s-a născut la 6/18 iunie 1894, în satul Seliște (județul Arad) și a murit în București, la 31 decembrie, 1968; a studiat muzica cu Mátyás Zoltai, la Arad, cu Alexandru Zirra, la Iași, a urmat apoi *Conservatoarele* din Cluj și Praga. A ocupat, pe rînd, funcția de profesor, director și rector la Conservatorul din Timișoara, director al Operei Române din Cluj, apoi a condus Institutul de etnografie și Folclor din București. În cadrul Uniunii compozitorilor, din conducerea căreia a făcut parte, el a contribuit activ la orientarea realistă a artei noastre sonore.

Sabin Drăgoi a creat coruri pentru voci bărbătești și coruri mixte, mai toate concepute pentru cor *a cappella*, de cele mai multe ori de proporții mai reduse, care au la bază cîntecele noastre populare, culese chiar de autor, cu precădere din regiunile pitorești ale Banatului și Transilvaniei. Aceste lucrări, expresie a unui viguros talent cu dimensiuni multiple, trecînd dincolo de profesie, îl consacră pe autorul lor ca un adevărat artist și în același timp ni-l prezintă și ca un excelent folclorist, de talie universală, alături de Bartók, Brăiloiu, De Falla, Kodály, Stravinski și alții.

Cu trei decenii în urmă a fost editat ciclul de *Coruri pentru voci bărbătești*, alcătuit din piesele: *M-a luat neamțu' cătană, Pasărea și pitulicul. De urît m-aș duce-n lume, Doamne, dă-mi și mie bine, Crîșmărița de la Vamă, Moți crunți, Tabere cresc, Imnul înfrățirii, Boca-boca cu toporul și În vin e plăcerea.*

Pentru cor bărbătesc, Sabin Drăgoi a prelucrat un mare număr de colinde, dintre care citäm *Colinda vînătorilor* și *Junelui bunu*, ultima, o pagină deosebit de inspirată atît din punctul de vedere al melosului, mlădios, discret colorat și plastic, cît și al ritmului, aparte prin totala sa asimetrie.

O adevărată perfecțiune, în ceea ce privește măiestria, pot fi considerate pe drept cuvînt și colindele *Ici în ceastă casă*, cu un remarcabil simț al armoniei modale și *Ce sară-i d'această seară*, în care se impune din nou o mare varietate ritmică.

O atenție deosebită a dat Sabin Drăgoi și baladelor populare. Fluierul doinit al *Mioriței* a avut o puternică influență asupra sa și l-a condus cu binecunoscuta-i măiestrie corală *„Peste ape, peste punți,/ Peste codrii de pe munți"*, redînd alături de Tiberiu Brediceanu, Paul Constantinescu și Anatol Vieru expresia simțurilor românești.

Una din cele mai dramatice pagini din muzica corală a marelui compozitor bănățean rămîne indiscutabil *Pohod na Sibir*, pe versurile lui Vasile Alecsandri. Acest amplu poem conține mai multe secțiuni: prima începe cu un *Lento* tragic (a, b, a), continuat cu un *Allegro*, dinamic, unde ne apar pe rînd: un *Fugato* de o nuanță mai armonică, expresive interludii ce poartă indicațiile *Più lento, Più animato* și din nou *Più lento*; apoi revine același *Lento* inițial și impetuosul *Allegro*, acesta expus de astă dată în alt cîmp tonal — deci întîlnim un conflict de tipul sonatei. Urmează un *Andante*, încadrat în măsura de 3/8, ce aduce un colorit mai senin, secțiunea *Più lento* concepută polifonic și repriza pen-

tru ultima dată a ideii principale. În *codă* se evidențiază un neașteptat acord de nonă, extrem de sugestiv. Sonoritățile abia șoptite ale corului bărbătesc încheie acest grav poem coral.

Se resimte pe alocuri influența lu Mussorgski, mai ales în diatonismul armonic. Autorul zugrăvește cu plasticitate imensa stepă rusă, prin care se îndreptau cu pașii obosiți, spre jalnica Siberie, „oamenii fără cer", asupriți de către regimul țarist.

Corurile mixte ale lui Sabin Drăgoi, concepute în majoritatea cazurilor în major-minorul occidental, au cea mai mare cantabilitate și sînt foarte mult interpretate în sălile de concert. Dintre aceste piese corale, ce degajă un robust optimism, amintim : *Merge Nusca la ſîntînă, Lăsai puşca ruginită, Necăjit e omul, Doamne, Aşa-mi zic babele-n sat, Cucule, pasăre grasă, Trandafir de pe răzoare, Idila bihoreană, Bănățeana, Crișana și Creața* — rapsodie bănățeană pe versuri prelucrate de autor.

Una dintre cele mai realizate creații pentru cor mixt ale lui Sabin Drăgoi este *Bănățeana*, o rapsodie concepută cu o mare simplitate armonică și în același timp nu lipsită de noblete. Melodiile se impun pe prim plan și reprezintă resursele intime și de fond desprinse din modurile muzicii noastre izvorîte din popor. *Bănățeana* se distinge prin forma amplă în care echilibrul interior înclină în favoarea părții de joc *A* (cîntec rubato), *B* (joc), *C* (joc), *B*, *D* (coda-joc). Prin prelucrarea deosebit de inspirată a compozitorului melodiile invadează discret ecranul sensibilității auditoriului. Sabin Drăgoi a reușit să lege tainic conținutul de formă. A avut curajul imens de a se exprima foarte simplu, drumul adevărat prin care se ajunge atunci cînd nu apelezi la ideile altora. Aceeași simplitate a melodiei acompaniate cu acorduri adecvate, care îi reliefează conturul și accentuează în unele momente spiritul modal, poate fi întîlnită și în alte rapsodii corale cum sînt : *Crișana*, introducerea căreia înveșderează o scriitură polifonică remarcabilă prin bogăția armonică (schimbare de trepte la fiecare timp al măsurii), născută din neîntreruptа unduire a vocilor, și *Creața*, lucrare ce dovedește o autentică măiestrie corală și claritate a inspirației.

Tematica contemporană este convingător reflectată în piesele corale scrise în anii de după Eliberarea țării noastre de sub jugul fascist, în viguroasele cîntece de masă *Fată ſrumoasă*, pentru cor mixt și solo soprană, pe versuri de D. Corbea, *Republică, lumină vie*, cor mixt pe versuri de Ștefan Tita, *Cîntă marile ſurnale*, pentru cor bărbătesc pe 4 și 2 voci, versuri T. Bratu, *De-aș avea un milion de inimi*, pe versuri de Al. Andrițoiu și multe altele.

O nobilă pasiune, de a armoniza cît mai simplu și expresiv cîntecul popular românesc — fie prin procedee mai apropiate de specificul clasicismului și neoclasicismului apusean, fie prin intermediul unui atrăgător concept modal — caracterizează activitatea creatoare a lui Sabin Drăgoi. Dintre lucrările sale camerale cele mai populare sînt *Miniaturile pentru pian — 21 cîntece populare pentru pian, Suita de dansuri pentru pian, 28 Doine pentru pian, 24 Cîntece populare pentru pian, Opt miniaturi pentru pian* și altele. Amintim și lucrări de proporții mai mari : *Cvartetul de coarde, Sonata pentru vioară și pian, Dixtuorul cu pian*. În acesta din urmă, ca și în piesele de dimensiuni mai mici pe care le-am enumerat, calitățile esențiale sînt melodiile, de o autencitate deplină și cu sevă arhaică deosebit de expresivă, ritmică, adesea capricioasă și asimetrică, coloritul armonic întru totul adecvat — uneori influențat de Bela Bartók din prima perioadă creatoare.

Față de concepția neprogramatică din *Dixtuorul* lui George Enescu, de pildă, în *Dixtuorul cu pian*, Drăgoi nu s-a mulțumit să sugereze o sferă programatică largă, ci a delimitat mai precis evenimentul muzical relatîndu-l în mod direct la patru poezii de George Coșbuc, fapt care face originalitatea concepției sale muzical-poetice. În esență, cele patru părți ale lucrării constituie o interpretare muzicală a poeziilor *Nunta în codru, Rea de plată, Rugămintea din urmă* și *Hora*.

Forma, în lucrările extinse pe suprafețe mai mari, este mai rapsodică și, poate, mai puțin închegată, în timp ce instrumentația nu este suficient de variată, situîndu-se cu precădere pe linia unei scriituri corale. Cu toate acestea, cum ne-am putea închipui muzica românească de cameră fără coloritul pastoral, de un cald lirism, al lui Sabin Drăgoi ?

În perioada interbelică, cele *Trei tablouri simfonice* (1922) și *Divertismentul rustic* (1928) de Sabin Drăgoi au îmbogățit substanțial literatura simfonică românească. De altfel, cu cea din urmă, compozitorul obține Premiul I de compoziție *George Enescu*, și în același timp atrage atenția multor formații simfonice din străinătate. Sabin Drăgoi a folosit, poate folclorul cel mai pur, recurgînd nu o dată la esențe arhaice de colind, bocet, cîntec de nuntă, balade și cîntece de strană. Le-a armonizat foarte simplu și le-a prezentat instrumental, transparent (4 viori I, 4 viori II, 2 viole, 2 violoncele, 2 contrabasuri, 1 flaut, 1 oboi, clarinet, 1 fagot, 1 corn, harpă sau pian) într-o scriitură aproape corală. În aceasta constă tocmai farmecul muzicii sale, din care se detașează o cuceritoare melodie, element primordial în întreaga sa artă sonoră. Opusurile sale relevă afinități cu simplitatea expresivă a muzicii lui Mussorgski, a spaniolului De Falla sau a genialului italian Giuseppe Verdi. Tot pe aceeași linie se înscriu lucrările ulterioare — *Două dansuri de pe Mureș* (1942) pentru orchestră și suita *Petrecere populară* (1950), concepută pentru orchestră de cameră. Prin toate aceste creații, Sabin Drăgoi ne indică una din posibilitățile prin care se poate valorifica citatul folcloric și în același timp evidențiază sensul unei arte cu

adevărat larg accesibile. Ele înscriu în același timp un moment strălucit în dezvoltarea școlii muzicale românești.

O dată cu *Concertul pentru pian și orchestră,* Drăgoi reintră într-o anumită măsură în albia formelor cu tradiție, pe care o părăsise în 1922, pentru a-și croi drumul în roca dură a formelor nemodelate. Prin această lucrare Drăgoi cucerește prin noblețea și expresivitatea puternică, îndeosebi a temelor lente, fapt ce-l definește pe creator ca pe un poet sensibil al înălțimilor de gînd și de simțire...

Partea întîi are o formă mai liberă. Ea se deschide cu o frază solemnă (colindă transformată — intonată monodic de coarde și suflători de lemn — al cărei caracter arhaic ne dă un punct de plecare, smuls din negura vremurilor ancestrale.

Partea a doua folosește un material tematic neobișnuit de bogat, căruia compozitorul îi asigură unitatea necesară printr-o filiație succesivă și o înrudire a unor elemente de microstructură. Este caracteristic pentru cantabilitatea vocală a muzicii instrumentale a lui Drăgoi, *Andantele.*

Ultima parte se abate cel puțin de la forma tradițională. Ea este un *rondo* în care refrenul îl reprezintă un motiv de mare pregnanță ritmică, datorită accentelor sale interioare ce le contrariază pe acelea normale ale măsurii.

O primă fază a oratoriului românesc se caracterizează prin valorificarea pe de o parte a muzicii bizantine și psaltice, pe de altă parte a folclorului străvechi, într-un stil cu un expresiv modalism, o originală înlănțuire de formule ritmice, o arhitectură echilibrată, deși formele sînt concepute mai liber, un veșmînt orchestral sobru, reținut, însă în general convingător.

„Opera-oratoriu *Constantin Brâncoveanu* este prima încercare la noi de a introduce în muzica dramatică elemente ale cîntării de strană. Folosind scriitura contrapunctică într-o măsură mai amplă decît în alte lucrări ale sale, Drăgoi a realizat această lucrare, de o deosebită expresivitate, într-un stil apropiat de cel al *Liturghiei pentru voci bărbătești,* o lucrare corală reprezentativă a lui Drăgoi.

Deși calitatea artistică deosebită a creației sale se datorește în primul rînd materialului tematic împrumutat în bună parte din folclor, faptul în sine, al prezenței masive a melodiilor populare, nu ar putea determina valoarea lucrărilor lui Drăgoi, dacă compozitorul nu ar dispune de acea forță creatoare grație căreia el amplifică potențialul expresiv al melodiilor populare printr-o ingenioasă folosire și valorificare a tuturor mijloacelor de exprimare — armonice, polifonice și construcția formală — care stau la dispoziția compozitorului de profesie“[2]). Un exemplu din *condace,* după socotința noastră reprezintă cele mai modale pagini scrise vreodată de Drăgoi.

În concluzie. *Constantin Brâncoveanu* trebuie socotită ca una dintre cele mai depline realizări ale lui Drăgoi — o lucrare de pură și elevată sensibilitate muzicală și spirituală. Lucian Surlașiu o numește „o biruință... / ... /, pe care, după mărturia preafericitului poet al durerilor noastre, Octavian Goga n-a mai înregistrat-o de la ctitoria mănăstirii Curții de Argeș“.

Vom insista mai puțin asupra altor creații vocal-simfonice ale lui Sabin Drăgoi ca: *Povestea neamului* sau oratoriile *Povestea bradului* și *Cununa,* lucrări cunoscute și deja analizate.

Sabin Drăgoi ne-a lăsat moștenire mai multe opere, *Năpasta* (1927) — dramă muzicală populară în trei acte, libretul după Ion Luca Caragiale, *Kir Ianulea,* (1937) — operă comico-fantastică în cinci tablouri după nuvela lui I. L. Caragiale, libretul Radu Urlățeanu, *Horia* (1945) — operă istorică în 7 tablouri, libretul de Sabin Drăgoi, și *Păcală* (1956) — operă comică pentru copii, libretul Sabin Drăgoi. Credem că opera care l-a consacrat și dincolo de hotarele țării noastre rămîne *Năpasta.*

„Cineva care acum se numește Sabin Drăgoi, cineva de departe, de nicăieri, cineva din Banat, ivit fără autorizație și căzut ca din cer, a scris, dacă se poate, pentru muzica europeană o primă operă românească, egală dintr-o dată cu operele vii. Noutatea emoționantă a supărat. Qvietudinile organizate s-au simțit jignite. În marele întuneric, cine a îndrăsnit să aprindă o lampă?“ (T. Arghezi, în *Biletele de papagal,* 1928, nr. 206). Iată una din aprecierile după premiera *Năpastei* din primăvara anului 1928.

În jurul piesei lui Ion Luca Caragiale s-au creat două opinii: una „pro“, considerînd-o ca o reală dramă rustică, cu profunde semnificații psihologice, alta „contra“, susținînd că un anume expresionism psihologic, foarte întunecat, nu este propriu coloritului vieții rustice românești. Credem că esența libretului rămîne nobilă, accentuînd că o fericire făurită pe nefericirea altora nu poate fi niciodată viabilă. Tocmai în această „axiomă etică“ constă marea luminozitate a conținutului textului literar. Muzica este dramatică, de o puternică expresivitate și cu o originalitate de netăgăduit! Melosul modal diatonic, îmbinat cu elemente de „major-minor“ apusean este unitar și pregnant, fie că autorul îl preia din culegeri, fie că îl creează în spiritul citatului folcloric.

Vom întîlni trei tipuri mai importante de melos: cel legat de arhaicul colind românesc, și în acest sens corul din finalul actului 2 este foarte caracteristic, expresiv și cu o sevă bogată, ne referim la corul conceput pe cuvintele *La crucea din vale;* cel legat de cîntecul „liric-epic“, iar în această privință impresionantul „arioso“ al lui *Ion Nebunul* reprezintă una din remarcabilele pagini din teatrul liric românesc contemporan și universal: melosul de joc pe care-l întîlnim valorificat cu multă luminozitate în corul din actul I. În toate cazurile armonia este foarte simplă, profund funcțională, în general diatonică, și cu modulații la tonalități apropiate, în sensul

lui Mozart și Haydn. Durități armonice aproape nu există, căci Sabin Drăgoi nu simțea nevoia utilizării elementelor de culoare impresionistă, de anxietate expresionistă, de dramatism post-wagnerian sau de „violență ritmico-timbrală" în sens strawinskian. Armonia este tratată „coral" ca și elementele orchestrale, iar autorul obține o puritate cuceritoare, ce farmecă auditoriul chiar la o primă audiție. Ea este totuși variată, fiindcă pe lîngă teme de colind sau de joc, însoțește și cîntece de dor, cîntece de jale, teme cu caracter evocator de „baladă", cu alte cuvinte o mare diversitate de genuri. Prin simplitatea ei, ea trece aparent pe un plan secundar, dar prin simbioza perfectă dintre „melos" și „acord" se creează o dimensiune nouă, originală, convingătoare, departe de supărătorul eclectism al multor colegi din generația sa. Uneori autorul recurge și la tehnica „leit-motivului", dar fără a constitui din aceasta un procedeu de prim ordin, ca în cazul dramei romantice wagneriene. Fără a fi un polifonist propriu-zis, Sabin Drăgoi utilizează cu succes și elemente contrapunctice, uneori cu caracter imitativ, alteori mai apropiate de eterofonia arhaică țărănească. Monologul lui Ion din actul al 2-lea constituie punctul culminant al operei și ne indică un admirabil exemplu pentru felul cum concepe Sabin Drăgoi tratarea armonico-polifonico-timbrală a cîntecului popular, în spiritul celor expuse mai sus. Mobilitatea narativă a compozitorului, farmecul diatonic al conducerii discursului sonor, jocul fascinant de imagini și plasticități vizual auditive, pulsația pregnantă a cuvîntului și felul personal de a analiza și a intui stările sufletești respective, creează o artă complexă, majoră. În pofida desfășurării lente, tradiționale, apar tipuri caracteristice, habitudini sociale, deci tot ce ține de o anume viață a satului nostru interbelic. O revalorificare admirabilă a melosului arhaic se observă în toată opera, fie prin melodii de largă respirație, fie prin subdivizarea acestora în pregnante motive — iar în acest ultim sens, secvențele muzicale legate de cuvintele : „Mi-e foame" ! — ating un realism robust, cutremurător prin dinamismul său interior și niciodată exterior ! Aici putem distinge și o eterofonie genială, realizată între planul solistic și cel instrumental. Pe de altă parte, cîntarea cu „gura închisă", ne indică alte elemente inovatoare, preluate din străvechi feluri de a cînta ale poporului nostru. Elemente de „parlando rubato", în sensul trist al „cîntecului lung", se desprind din doina unchеșului din prolog, exprimînd durerea și necazul acestora, în același timp evidențiind și un text cu profunde implicații sociale, de contingență haiducească : *Ferească-te Sfîntul soare... De jandarmi și de primare/ Zeci de piei de pe-o spinare/ Să-ți tragă e în stare !*

Corul colorează viu acțiunea, prin participarea sa de o puternică forță emoțională, evoluînd de la seninătate la tragic, însă întotdeauna cu un profund echilibru. Măiestria corală a autorului este într-adevăr demnă de reliefat, mai ales sub aspectul viziunii armonice modale și al eficienței vocale, domeniu în care Sabin Drăgoi rămîne, în stilul respectiv, neîntrecut ! În ceea ce privește arhitectura, Sabin Drăgoi înclină cînd către formele de lied binar sau ternar, cînd către genul de „variațiuni", cînd către tipul „rondo — sonată", mai liber conceput, încît și elementele de formă propriu-zise ne apar suficient de variate.

În linii mari, Sabin Drăgoi obține o sinteză între opera tradițională, cu arii, recitative, duete, scene de ansamblu și spiritul viu colorat al cîntecului popular românesc. Important este că Sabin Drăgoi nu se confundă cu „semănătorismul" la modă în operele multor compozitori ai vremii, ci preferă un accentuat simț dramatic și un viguros realism. Putem vorbi de existența unei opere ce are în literatură corespondentul teatrului înscris în orbita „realismului critic". Făcînd aceste afirmații, ne vin în gînd cele spuse cu atîta farmec poetic de George Călinescu în cartea sa *Principii de estetică*[3] : „Și Blaga e un poet pastoral care a făcut *lauda somnului*. La el găsim miei cu cornițe, lapte muls și alte detalii de soiul acesta. Dar somnul lui Blaga este departe de siesta bucolică. E un somn neliniștit care aude pulsațiile pămîntului....

...Și Sabin Drăgoi, compunînd *Năpasta*, a auzit „pulsațiile pămîntului".

Istoria culturii noastre muzicale îl consacră pe Sabin Drăgoi ca artistul entuziasmat de cele 1 000 de *Miorițe* create de geniul anonim al poporului, ca artistul care a făurit el însuși o *Miorită* inspirată, vie, menită să rămînă în conștiința și sensibilitatea generațiilor de azi și de mîine.

Peste timp — și peste cele temporale — creația lui Sabin Drăgoi se înscrie la loc de cinste în fondul de aur al culturii noastre.

---

[1] Arghezi Tudor, **Sabin Drăgoi,** în : **„Bilete de papagal,** București, Tipografia Cartea medicală, 1928, nr. 206, vineri 5 octombrie.

[2] VANCEA, Zeno, **Creația muzicală românească.** Sec. XIX—XX, vol. I, București, Ed. Muzicală, 1968, pag. 382.

[3] CĂLINESCU, George, **Principii de estetică,** Editura pentru Literatură și Artă, București, 1968, pag. 243.

Constantin Silvestri

T. BĂLAN

(continuare din nr. 6/1974)

Stagiunea concertelor simfonice ale Filarmonicii din toamna anului 1947 o deschide în calitate de director. Conducerea unică a orchestrei noastre filarmonice însemna înfăptuirea dezideratului său, clamat pretutindeni : o orchestră bună, disciplinată, are nevoie de conducere unică, pentru a-i putea imprima anumite coordonate. Întreaga lume artistică primise desemnarea lui în postul de director ca ceva firesc, dorit chiar mai ales că maestrul Enescu nu mai era în țară, iar George Georgescu nu dirija în acel timp. Între felicitările ce a primit, Constanța Erbiceanu îi scria cîteva rînduri semnificative : „Ca pedagog, vă prețuiesc sau mai binezis știu să vă prețuiesc. Sînteți astăzi opera dumneavoastră. Nimeni nu v-a ajutat. Ați muncit din răsputeri, netezind calea geniului dumneavoastră."

Presa consemna cu laude din ce în ce mai strălucitoare, realizările din concerte. „După maestrul Enescu, Dl. Silvestri este singurul dirijor român care reușește să redea calitatea dominantă ce caracterizează genialitatea muzicii mozartiene, perfecțiunea de compoziție unită cu simplitatea în exprimare. Simfonia *Jupiter* a fost frumusețea pură... Ca toți marii dirijori, își păstrează personalitatea... dînd execuției sale caracterul unei creațiuni spontane." *(Adevărul,* 10 oct. 1947).

Pînă în 1948, cînd face o vizită la Praga, se ocupă intens de ridicarea nivelului artistic al Filarmonicii. La Praga, unde dirijează un concert cu uvertura *Prometeu* de Beethoven, *Simfonia a IV-a* de Ceaikovski, *Concertul de flaut în Re major* de Mozart și *Toccata* de Silvestri, repurtează un succes care foarte rar e rezervat oaspeților străini. Praghezii sînt dificili. Silvestri știa acest lucru și plecase cu oarecare teamă spre capitala Cehoslovaciei. „Oaspetele ne-a demonstrat cine este și ce poate", rezuma ziarul *Svobodne Slovo* situația.

Anii aceștia de după 1947 se scurg oarecum monoton, stagiune după stagiune. Prezintă prime audiții de muzică românească, sprijină soliștii tineri, compozitorii ce își așteptau operele să fie cîntate de Filarmonică. 1954 e important pentru succesele din Uniunea Sovietică, iar 1955 pentru concertul de la Dresda cu *Simfonia IX-a* de Beethoven. „Maniera sa dirijorală calmă și plină de încredere, gestul său precis și expresiv, ajută la stabilirea unui contact strîns cu artiștii orchestrei și prin urmare la obținerea unei sonorități pline, a unei bogății de nuanțe și a unei forțe expresive impresionante" scria criticul de artă sovietic I. Martînov *(Contemporanul,* 28 februarie, 1954).

După ce prezentase la București *Simfonia a IX-a*, privită de unii critici cu un zîmbet de neîncredere pentru „netradiționalismul" său interpretativ, avea unele temeri înainte de turneul în Germania. La București i se reproșase o anumită îndrăzneală, care nu era altceva decît o „regîndire" a textului beethovenian în afară de coordonatele tradiției. Dacă la Dresda va întîmpina aceeași atmosferă ? „Dl. Silvestri — se scria în presa bucureșteană — a avut întotdeauna propulsiunea către tălmăciri îndrăznețe și bizare, care să impresioneze pe ascultători, dacă se poate să-i uimească... de data aceasta inovațiile au mers mult prea departe căci a făcut o Simfonie a noua... impresionistă, o simfonie a noua „revăzută de dl. Silvestri". Dar cei de la Dresda au fost de altă părere : „În această seară a răsunat adevărata voce a lui Beethoven, geniul său a fost prezent în sală". Nu se putea un omagiu mai mare pentru artistul român !

Cronicile din țară, în marea lor majoritate, recunosc imensele merite ale dirijorului : „Constantin Silvestri continuă filiația artiștilor români care, începînd cu George Enescu, au dovedit lumii întregi vitalitatea creatoare a poporului nostru. Personalitatea sa ne apare ca o sinteză nu numai a realizărilor școlii interpretative românești, dar și a marilor maeștri contemporani... ceea ce face ca interpretările sale să se adreseze într-un chip atît de convingător sensibilității auditorilor este că dirijorul tălmăcește operele muzicale într-un sentiment contemporan. *(Contemporanul, 18 nov. 1955).* Sinteză a căutărilor de pînă azi și analiză profundă a operei, iată cum ar putea fi definită estetica interpretării lui Constantin Silvestri... Totul este viu în execuțiile sale... Realizările de interpret nu sînt o construcție rece. Ceea ce a fost îndelung gîndit la masa de lucru se întregește și prinde viață pe podium... Totul dovedește că dirijorul trăiește cu intensitate substanța emotivă a operei" *(Contemporanul,* 18 nov. 1955).

S-a afirmat de atunci că Silvestri este și un mare dirijor-pedagog. Nu atît pentru faptul că deținea la Conservator catedra de dirijat orchestră, preocupîndu-se să formeze o pleiadă de tineri șefi de orchestră, ce ajunși la maturitate, susțin cu prestigiu viața muzicală din zilele noastre, dar mai cu seamă din cauza modului în care „educa" orchestrele cu care lucra. Nu odată adusese tot materialul necesar pentru ca orchestra să poată asculta în diferite versiuni o anumită piesă, ce era programată într-un concert viitor. După audierea versiunilor propuse, comenta împreună cu muzicienii din formația simfonică toate detaliile, se stabilea de comun acord o anumită linie a interpretării, solidarizînd pe membrii colectivului simfonic cu cele ce aveau să se statornicească în șlefuirea maselor sonore. Nu știm ca un asemenea procedeu „democratic" să se mai fi întrebuințat în viața noastră muzicală.

În 1953 fusese numit director al Operei din București. În 1947 cînd părăsise această instituție ca să preia direcția Filarmonicii, era fericit că părăsise „lăcașul vechilor umilințe". Deși tot ce realizase și va înfăptui la Operă a fost remarcabil din punct de vedere artistic, nu se considera cu „vocație" de dirijor ce trebuie să stea în fosa orchestrei. Adunase o seamă de „absurdități" operistice, de non-sensuri muzicale, de replici ridicole, pe care le transformase în anecdote. Dar păstrîndu-și pe de altă parte locul de dirijor la Filarmonică, anii ce vor urma îi va consacra mai cu seamă ridicării prestigiului orchestrei Radio, pe care o va aduce la un nivel cu totul remarcabil. Numirea la Operă îl întristase, mai ales că îi fusese impusă, nu o ceruse niciodată.

Îi plăcea să meargă pe căi nebătătorite. Nu căuta niciodată succese facile de public, cu lucrări ce merg la un succes sigur. Iată spre pildă că se încumetă cu ocazia bicentenarului Mozart din anul 1956 să prezinte la sfîrşitul lunii ianuarie marea *Messă în do minor* de Mozart. Ecourile succesului de public cu această lucrare necunoscută la noi au mers atît de departe încît în lucrările celei de a VIII-a sesiuni a Marii Adunări Naţionale, la discuţiile pentru aprobarea bugetului de stat pe anul 1956, s-a amintit că „aşezămîntul culturii noastre nu s-a prăbuşit, ci dimpotrivă a fost sprijinit şi consolidat... N-au auzit oare cei care ne căinează sunetele sublime ale Missei de Mozart, executată de orchestranţii noştri ? Niciodată muzica nu a fost mai populară ca acum şi oamenii muncii încep să se educe şi să prindă gust" (*România Liberă* 29 martie, 1956).

Prezentarea acestei impresionante prime audiţii pentru publicul nostru era de fapt doar o verigă dintr-un lung lanţ de prime audiţii. Unii cronicari subliniau faptul că nici nu s-ar mai putea concepe concerte de-ale maestrului Silvestri fără o primă audiţie.

Întîmplarea a jucat în cariera lui Silvestri un rol precumpănitor. Din întîmplare, un influent şi foarte competent critic englez a asistat, în drum spre Moscova, oprindu-se în Bucureşti, între două curse de avion, la un concert dirijat la Ateneu de maestru. A rămas pur şi simplu entuziasmat. A venit a doua zi să-l întrebe dacă ar accepta o invitaţie pentru o serie de concerte la Londra. Silvestri nu a pus mare temei pe asemenea promisiuni, dar după ce agenţia de concerte Finzi din Londra i-a cerut detalii în legătură cu activitatea sa (Finzi va rămîne în viitor agenţia prin care lucra Constantin Silvestri), printr-o scrisoare datată 26 iulie 1956, iar la 21 august a aceluiaşi an London Philarmonic Orchestra îl consultă asupra programelor ce ar fi dispus să dirijeze, indicînd şi numele criticului Malcolm Raymet ce îl „descoperise" la Bucureşti, şi-a dat seama că visurile sale au toate şansele să se transforme în realitate.

Între timp, îşi continuă concertele din ţară, în care primele audiţii ocupă mai departe locul de frunte. *Simfoniile a X-a şi a VIII-a* de Şostakovici, sînt prezentate cu un imens succes la Bucureşti. Şostakovici era sărbătorit pentru împlinirea vîrstei de 50 de ani. Dirijorul român avea pentru muzica marelui compozitor sovietic o imensă dragoste iar puterea de înţelegere a artei acestuia îl uimise chiar pe compozitor, care nu o dată a mărturisit cît este de mişcat de interpretările muzicianului român.

Venise toamna iar ziarele anunţau că Filarmonica din Londra l-a invitat pe Constantin Silvestri să dirijeze. Dar înainte de a pleca în capitala Marei Britanii, face o vizită la Budapesta, unde fusese invitat la Festivalul Bartok. Scrie de aci : „Peste 2 zile mă întorc acasă, unde voi avea 2 concerte cu David Oistrach, după aceea urmează 3 concerte la Bucureşti şi 2 la Budapesta cu Filarmonica maghiară, de aci direct Filarmonica Dresda şi 2 concerte la Gewandhaus Leipzig. Urmează alte 6 concerte Moscova, Leningrad. Terminînd în Leningrad, la 22 ianuarie 1957 sînt la Londra, unde cu ocazia sărbătorii a 100 de ani de la înfiinţarea Filarmonicii de acolo mi s-a făcut deosebita cinste de a fi invitat să dirijez concertul inaugural, plus alte 2 concerte. Urmează în continuare 2 concerte la Bruxelles şi eventual la Paris..."

Ceea ce cred că încheie perioada de un deceniu pe care am putea-o denumi a consacrării, este acordarea titlului de Artist al poporului. *România Liberă* din 20 noiembrie, 1956 anunţa că „pentru merite excepţionale în activitatea artistică, Prezidiul Marii Adunări Naţionale a conferit dirijorului Constantin Silvestri titlul de artist al poporului R.P.R."

„Credeam că titlul acesta se dă la bătrîneţe. Eu am împlinit anul acesta 43 de ani, cam devreme pentru o asemenea distincţie", se rostise Silvestri.

În luna decembrie, Radiodifuziunea îi consacră un ciclu de patru emisiuni cu cele mai reprezentative lucrări ale sale şi cu unele opere de largă respiraţie ce dirijase, între care şi *Missa Solemnis* de Beethoven. Se putea considera mulţumit de larga admiraţie atît a publicului iubitor de muzică dar mai ales a lumii artistice, care acum îl preţuia la justa lui valoare. De două ori laureat al premiului „Enescu", laureat al Premiului de Stat, Artist al poporului, invitat să dirijeze concerte festive la Londra... Era un „focar" în jurul căruia gravitau nu numai cercurile muzicale. Colecţionar priceput în artele plastice, în obiecte de artă, bibliofil, locuinţa sa era de multe ori loc de întîlnire a multor oameni de artă. Aveo o subtilă înţelegere pentru tot ce reprezintă o operă de artă, chiar dacă nu ţinea de domeniul muzicii, spunînd ca şi Schumann, că toate artele sînt guvernate de aceleaşi legi, doar materia în care se roşteşte artistul fiind diferită.

Sosit la Londra la 19 ianuarie 1957, scria de acolo: „Mîine seară debutez la Albert Hall (10.000 locuri, cea mai mare sală din Anglia) iar luni seara inaugurez la Festival Hall ciclul celor 9 concerte ale Filarmonicii, cu ocazia împlinirii a 100 de ani. Orchestra e bună, dar făcînd numai 2 repetiţii nu iese nimic, aşa cum mă aşteptam şi eu, de altfel, de la început Orchestra şi corul sînt entuziasmaţi, deşi cred că voi face unul din cele mai proaste concerte din viaţa mea, pentru că nu am timp să explic decît pe sfert... La 8 februarie voi fi la pupitrul orchestrei Naţionale Bruxelles, unde între altele voi executa amîndouă Rapsodiile de Enescu."

Ciclul de concerte intitulat „Muzica unui secol", pe care îl inaugura Silvestri la Londra, alinia pe cei mai reprezentativi dirijori contemporani, chemaţi să dirijeze cele 9 concerte : Sir Adrian Boult, Hermann Scherchen, Ianos Ferencsik, Hans Swarowsky, Massimo Freccia. Dirija o scenă din *Götterdämerung* de Wagner, *Trei nocturne* de Debussy, *Poemul extazului* de Scriabin şi *Simfonia Psalmilor* de Stravinski. Cea mai „cuceritoare" dintre piesele programului a fost desigur lucrarea de Scriabin, pe care avusese „curajul" să o dirijeze cu un an în urmă în Uniunea Sovietică, cucerind cele mai entuziaste aprecieri. Era o piesă ce invită sau la un mare succes sau la cădere. „Totul sau nimic", aceasta fusese deviza pe care şi-o propusese Silvestri din tinereţe.

S-a păstrat o carte poştală reprezentînd moderna clădire Albert Hall, cu cuvintele lui Silvestri : „În această sală, în faţa a 2500 de spectatori, am dirijat Filarmonica londoneză în ziua de 28 februarie,

1957". Aici se pecetluise cariera de mare dirijor internațional pe care o avea deschisă înaintea sa ceva mai mult de un deceniu, ultimul deceniu de „glorie" din agitata sa existență.

Londra a fost trambulina care l-a lansat pe firmamentul internațional al concertelor. Un critic londonez, între atîția alții care rămăseseră uluiți de puterea de convingere și de arta dirijorului, nota : „Nu mi s-a întîmplat niciodată, în toată cariera mea de critic muzical, să văd o orchestră aplaudînd un dirijor în cursul concertului. Noi londonezii sperăm că primirea ce i s-a făcut a reușit să exprime recunoștința noastră față de maestrul Silvestri pentru că ne-a vizitat și ne-a dat posibilitatea să admirăm minunata sa artă".

Au urmat concerte în Belgia, apoi iar la Londra, cu aceleași accese de euforie, manifestate atît de public cît și de presă, care descoperea un artist dinamic, sensibil, cu o magică putere de convingere a orchestrelor, care cîntau ca „posedate" sub bagheta sa, cu dăruire și perfecțiune. Extrem de rare voci în presă care să-i conteste unele presupuse „abateri" de la tradiția stilistică. Unanimitatea nu se obține de nimeni.

Imediat după succesele londoneze, casele de discuri încep asaltul, oferind în schimbul unor contracte de exclusivitate condiții identice cu acelea din angajamentele cu Oistrah și Ghiels (Telegrama expediată de Gramophone Company din Londra către OSTA la 7 februarie, 1957). Dirijase pentru casa *Columbia* din Londra în luna februarie *Simfoniile* IV, V și VI de Ceaikovski. Silvestri nu era totalmente mulțumit : „Membrii orchestrelor sînt foarte buni cititori, dar ei nu ajung la un randament superior, la conținutul piesei, din pricină că nu fac un număr de repetiții strict necesare."

Cît despre Simfoniile de Ceaikovski, au ajuns să fie considerate cu timpul cele mai „autentice" interpretări ale marelui compozitor : „Ceaikovski rîde, cîntă, se bucură, se întristează — totul e sincer, deschis. Or, la Londra se cîntă ascunzîndu-se parcă bucuriile și durerile cu o anumită „morgă".

Revenind în țară, face presei o seamă de declarații despre muzica ce se cîntă în Occident, așa-zisă „muzică-modernă" care nu intră nici în repertoriul și nici în preferințele sale de ascultător. „Nu este propriu-zis o muzică. Am ascultat de pildă o compoziție a americanului George Antheil denumită *Baletul mecanic*. Domină instrumentele de percuție. Se aud sirene, clacsoane... În general, nu se înțelege mare lucru. Sau o compoziție a mexicanului Edgar Varese. Se numește *Ionizare*. Și aci domnește percuția cea mai sălbatecă. N-am înțeles dacă bucata e eroică, comică, lirică..."

Unul din marile succese care i-au consolidat renumele ce își cîștigase la Londra a fost acela repurtat cu *Misa Solemnis* de Beethoven (pe care o prezentase în același an și la București). Cele două concerte cu *Missa* s-au ținut la 1 și 5 iunie, 1957 la Albert Hall, imensa sală londoneză, în care se făcuseră și repetițiile. „Dl. Silvestri este în mod evident un interpret de frunte al muzicii beethoveniene" — concludeau cronicile marilor ziare. De aici s-a dus la Paris, unde a imprimat o serie de discuri.

Este lăudabilă pentru conștiința sa profesională atitudinea pe care o adoptă în fața unor propuneri ispititoare. Agentul său din Londra, cu care poartă de la Paris o susținută corespondență pentru viitoarea stagiune, îi propune uvertura *Fledermaus* de Schubert. „Nu este posibil *Fledermaus* — răspunde Silvestri prompt — care necesită un specialist... La Brahms, imposibil cu un număr atît de mic de repetiții..."

Pe Silvestri l-a intimidat întotdeauna Brahms. Nu a cutezat să imprime pe discuri nici una din Simfonii. Dacă la pian era un inegalabil interpret al pieselor mici din ultima perioadă de creație, de simfonii avea o oarecare teamă să se apropie. A dirijat primele două, dar a cerut un mare număr de repetiții și niciodată nu s-a simțit „acasă" în arhitectonica mare, unde interpretarea nu era atît subordonată strălucirii detaliilor orchestrale, cît cursivității marli arhitectonici brahmsiene.

De la Paris pleacă la Atena, unde este încîntat nu atît de succesul său personal, cît de acela al muzicii de Enescu, pe care o programa și o va programa ori de cîte ori îi va fi cu putință.

Vine în țară și se duce la „Rîul Mare", o localitate retrasă de la poalele Retezatului, unde făcea vara o cură de „odihnă totală". Pescuitul, sportul său preferat, era o ocazie de reculegere, de aprofundare a gîndurilor despre muzică, despre dirijat, despre artă. Niciodată nu obținea atîtea roade în arta sa ca în orele lungi de stat în aer liber, cu munții în jur, fără nici o clipă de agitație. Simțea că renaște, deși condițiile în care era nevoit să locuiască într-un sat de munte erau deplorabile. O lua pe bună lui soție, Viorica și se retrăgeau acolo, la Giureni, unde nu puteau veni decît prietenii anume chemați și aduși de Silvestri. Cei ce suportau „condițiile" de trai de acolo, bineînțeles...

Exact cu zece ani în urmă fusese numit director al Filarmonicii. Își retrăia în gînd, în timp ce trăgea cu undița la păstrăvi, mai întîi cei zece ani pînă se consacrase, apoi deceniul ce trecuse de la afirmarea sa iar acum, chemat de toate agențiile de concerte din lume, începea ultima etapă din viață. Bănuia oare că îi mai rămînea cam tot un deceniu de nemaipomenită combustie pe cărările mondiale ale gloriei ?

În primele zile din august era la București, unde vorbea presei de succesele din Anglia : „În afară de concertele date la Londra cu *Missa Solemnis*, am făcut un turneu în orașele Bristol, Brighton, Southampton. La Londra am imprimat pe discuri *Simfonia a IV-a* de Dvorak, *Preludiile* de Liszt și două concerte pentru vioară și orchestră de Ceaikovski și Mendelssohn... La Paris, am înregistrat cu Orchestra Națională a Radiodifuziunii franceze *Simfonia a V-a* de Dvorak. În total, în timpul stagiunii trecute, dacă ținem seama de simfoniile IV, V, VI de Ceaikovski... opt discuri, depășind angajamentul contractual care prevedea un minimum de trei discuri pe an.

Aruncînd o privire generală asupra creației muzicale din țările pe care le-am vizitat, trebuie remarcată preferința tot mai accentuată pentru muzica modernă și cea preclasică și o reticență progresivă față de muzica clasică și romantică, fenomen pe care mi-l explic prin-

În ultimii săi ani, încetase să mai compună, atît era de absorbit de tumultul unei vieți mai mult decît trepidante. Dar compozițiile ce au rămas, ce pun accentul mai ales pe muzica de cameră și pian, au o evidentă unitate stilistică. Ciclurile sale de lieduri marchează evoluția limbajului. Plecînd de la unele mijloace de expresie romantice și neoromantice, ajunge la un atonalism sincer, care dorește să comunice străfunduri emoționale neinvestigate încă. Pianistul neîntrecut a lăsat suite și piese pentru pian ce fac cinste muzicii noastre instrumentale.

A ridicat prestigiul artei interpretative, atît în țară cît și peste hotare, fiind considerat unul din primii dirijori ai timpului său. Nu a uitat nici o clipă cît datorează muzicii românești pe care știa că o reprezintă, nu numai prin faptul că prețuia folclorul nostru, care i-a îngăduit să scrie, transfigurîndu-l, admirabile lucrări simfonice, dar mai ales prin zelul de a programa muzica marelui nostru Enescu pe toate meridianele lumii. Bucuria că poate populariza muzica celui ce l-a prețuit și iubit era mai mare decît aceea a succeselor ce le repurta în mod constant.

A fost un mare educator. Mai întîi al orchestrelor pe care le-a condus. Pretindea de la colectivele simfonice dacă nu perfecțiunea, de care era însetat ca de un ideal ce l-a stăpînit întreaga sa viață, cel puțin ridicarea nivelului lui artistic cît mai aproape de perfecțiune. Era ca un refren permanent, izvorît din structura sa ce tindea spre realizarea absolutului.

A fost totodată și un mare educator al publicului, încercînd să formeze un bun gust artistic, o lume muzicală cît mai pretențioasă, avînd convingerea că orice țară are „muzicienii pe care îi merită".

Căuta să facă în arta sa o sinteză între concepția dirijorală a exegetului Toscanini și a poetului Furtwaengler, concepții aparent neconciliabile. Dar, sinteza sa a dat naștere la un dirijor sobru, cu o putere de comunicare neasemuită, cu un repertoriu imens, dar ale cărui gesturi nu erau aparent elocvente. Parcă ar fi vrut să facă viu dictonul francez: *la vraie éloquence se moque de l'éloquence*. Exista în ființa sa o putere de transmitere a gîndului, a intențiilor, cu totul ieșită din comun.

Este greu să se facă o tipologie a dirijorilor. Cred încă că dacă am considera pe Beethoven ca primul șef de orchestră „modern", Silvestri face parte din această filieră. De ce? Beethoven credea, ca dirijor, că gesturile celui ce conduce orchestra trebuie doar să „reamintească" muzicienilor ceea ce se stabilise în mod definitiv la repetiții. Concepția aceasta era de esența artei lui Silvestri.

Am putea spune că dirijorii se pot împărți în două mari categorii: de podium și de disc. Mijloacele moderne de imprimare și transmisie a muzicii împing arta muzicii, ca și celelalte arte, spre perfecțiune. În același timp, această perfecțiune este antispectaculară. Căci Silvestri, cu statura sa mărunță, cu gesturi nu prea „elegante", nu cîștiga publicul ca un „mim" ci exclusiv ca mare muzician. Interpretările sale erau rodul unei lungi elaborări, unei gîndiri profunde, care dorea să facă din sensurile muzicii fapte vii de creație. Dorea să se ridice fără artificii la gîndirea compozitorilor pe care îi servea. Sau, ca să facem mai pertinent acest gînd, să egaleze pentru momentul în care făcea muzica să trăiască, pe creator.

A înțelege înseamnă a egala — spusese Rafael.

Concertul pentru clarinet de Tudor Ciortea

Tudor Ciortea a creat în ultimele luni *Concertul pentru clarinet și orchestră,* înfățișat în primă audiție de dirijorul Ludovic Baci la orchestra de studio a Radioteleviziunii, avînd ca solist pe Aurelian-Octav Popa. E de relevat dintru început spiritul permanent activ, în necontenită mișcare, al compozitorului care. rămînînd temeinic legat de creația populară, a găsit forța de a-și diversifica scriitura muzicală, aducînd o paletă coloristică de o remarcabilă diversitate și, cu deosebire în partea întîia a lucrării, valențe armonice mai îndrăznețe, mai noi. Firul melodic al cîntecului care a dominat, este deosebit de „îmbrăcat", uneori densitatea lucrării atingînd proporții importante. La tot pasul ascultătorul are unele surprize armonice, uneori polifonice. Instrumentul solistic este folosit la maximum, cîntînd laolaltă cu orchestra dar cu rol prioritar. Totul este scris foarte judicios și clarinetul nu se pierde niciciînd în masa orchestrală plină, bine și frumos nutrită. Partea a doua a lucrării care, structural, respectă forma clasică tripartită, este un cîntec lung. românesc, expus mai întîi de orchestră. Am perceput rezonanțe îndeobște „ca de pe plaiuri"... Apoi intră clarinetul alături de masa mare instrumentală. Lui Aurelian Octav Popa, acest mare maestru al instrumentului său, compozitorul i-a încredințat unele „tururi de forță" clasice dar pe alocuri aproape periculoase pentru oricine altul decît pentru acest excepțional artist a cărui virtuozitate a devenit și o probă a măestriei compozitorilor. Această mișcare mediană — un *Adagio* — are un caracter duios și pastoral, bucolic. Unele exigențe impuse clarinetului, cu deosebire în registrul înalt au fost trecute cu cea mai mare ușurință. Finalul este un *Rondo* care ne-a introdus în atmosfera unui însuflețit joc românesc — în speță un joc oșănesc — a cărui melodiciate, ale cărui elemente ritmice, definesc cu putere, caracterul original al muzicii. Lucrarea apare cu totul interesantă prin specificul său național, care reprezintă o permanență în opera compozitorului, specific prezent însă într-o formă evoluată. Este remarcabil faptul că Tudor Ciortea a găsit în el forța de a-și diversifica și coloritul armonic, îmbogățind orchestrația cu o seamă de elemente timbrale.

În același timp el a creat anume, pentru virtuozul Aurelian Octav Popa, un *Intermezzo,* (oferit în supliment), piesă de mare exigență a execuției ale cărei arabescuri și volute melodice (uneori chiar și elemente polifonice) au fost realizate cu maximum de măiestrie artistică.

Am urmărit apoi pe violonista Mariana Sîrbu în *Concertul al 3-lea în sol major* de Mozart. Stăpînind o tehnică pură, de mare șlefuire, avînd un ton cald, vibrant, o sensibilitate și inteligență muzicală dintre cele mai vii, ne-a restituit capodopera mozartiană cu măiestria, gingășia și totodată vigoarea unei artiste desăvîrșite. Temperament excepțional. Mariana Sîrbu este o violonistă de clasă superioară, ea surclasînd pe mulți dintre violoniștii de peste hotare în trecere pe podiumul sălilor noastre de concert. Mariana Sîrbu ne poate reprezenta cu cinste, cum a și făcut-o de altfel, oriunde, fiind sortită celor mai mari succese.

În sfîrșit, bune aprecieri și despre pianista Roxana Lazăr care deși studentă în anul I la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" a dovedit în *Concertul nr. 3 în do minor* de Beethoven, o tehnică serioasă și înțelegere pentru profunzimea lucrării. Roxana Lazăr poate fi socotită o speranță promițătoare.

Cît despre Ludovic Baci, el este dirijorul care investighează fără preget cele mai diverse domenii de creație muzicală, oferindu-ne realizările sale care sînt totdeauna pline de interes artistic, bine organizate. Remarcabila sa capacitate dirijorală se aliază în chip exemplar cu o lăudabilă ținută a unui șef de orchestră care nu vizează decît să slujească arta, buna muzică.

Orchestra de studio a făcut față onorabil tuturor exigențelor — și au fost destule — ale celor trei concerte menționate.

Concertul nr. 2 pentru pian de Pascal Bentoiu

Concertul simfonic al Radioteleviziunii, încredințat tînărului dirijor Ovidiu Bălan, de la Bacău, s-a bucurat, între altele, de prezența solistică a cunoscutei și apreciatei pianiste sovietice Henriette Mirvis care a interpretat *Concertul al 2-lea pentru pian și orchestră* de Pascal Bentoiu. Pe această desăvîrșită artistă (Premiul I în 1956 la Concursul internațional „Mozart" de la Salzburg) o cunoaștem mai de mult. Ea a prezentat, cu mai bine de un deceniu în urmă acest concert în primă audiție, cu un mare succes, succes tot atît de frumos obținut și peste hotare. De altfel Concertul a fost imprimat la Moscova. Henriette Mirvis care prețuiește mult lucrarea și este atașată de ea, a cîntat-o nu numai cu un elan tineresc, dar totodată cu acea sobră ținută a artistului autentic, antrenînd atît orchestra cît și publicul. Dincolo de tehnica sa de înaltă factură, a dovedit o dată mai mult, în partea (a treia) *larghetto,* o profundă și caldă aderență la melodica atît de cantabilă a lucrării pe care a expus-o cu o sinceră efuziune lirică, asociindu-și spre sfîrșitul ei — așa cum s-a gîndit inspirat compozitorul — o vioară și un violoncel. În rest, solista a impulsionat mult dinamism lucrării pe care o cunoaște perfect pînă în cele mai mici amănunte, dominînd de departe toate momentele de dinamism (uneori de un modernism foarte agreabil) cît și pe cele de bogată și exigentă expresivitate. Este o lucrare originală, românească și dorim să o ascultăm cît mai des, îndeosebi într-o asemenea interpretare

de mare strălucire, de competență pătrundere a conținutului, a substanței sale deosebite.

Dintr-o inadvertență pe care nu o mai comentăm, dar avem dreptul să o semnalăm, ne-am trezit în program cu o schimbare care se cerea să fie anunțată nu numai la radio, dar făcută cunoscută și în sală : *Concertul* de Mozart *pentru pian și orchestră în Si bemol major*. Solistă a fost tot Henriette Mirvis care ne-a oferit — din fericire — aceeași execuție extrem de îngrijită, sensibilă și chibzuită, în perfectul stil mozartian cerut.

În restul programului violonista Cornelia Bronzetti a cîntat cu o serioasă pregătire, *Tzigane* de Ravel, piesă despre ale cărei exigențe de virtuozitate nu se va putea spune că sînt întrecute de posibilitățile executantului și *Poemul* de Chausson, redat calm, concentrat și pentru care o nuanță în plus de poezie va fi totdeauna binevenită.

Dirijorul Ovidiu Bălan este un indiscutabil talent. A dovedit-o atît în uvertura pentru *Les francs-juges* de Berlioz cu care a deschis concertul cît și în rest. Dinamismul său a apărut uneori, trebuie să spunem, excesiv. Gestica deasupra exigențelor. Să mai arătăm că un asemenea program cu 5 (cinci) lucrări este neîngăduit de lung. Cînd conducerea programelor va reuși oare să cantoneze concertul simfonic la cele două ore reglementare, pentru care militățm de atîta vreme ?

Trei poeme pentru soprană și orchestră de Liviu Ionescu

Dirijorul Liviu Ionescu și-a prezentat, în primă audiție, trei compoziții pentru soprană și orchestră : *Incantație, Doloroso, Chemare*. Ele au fost vocalizate (căci aceste „poeme" nu sînt scrise pe cuvinte) de cîntăreața Maria Mirea. Faptul că Liviu Ionescu nu a ales texte care să reprezinte un suport, să-i zicem concret, (în afara titlurilor menționate) i-a dat libertăți indiscutabil mai mari în ceea ce privește realizarea lor. Ele sînt foarte scurte de altfel : două-trei minute fiecare. Curbele sonore create uneori capricios și orchestrația simplă, aerată, i-au oferit tinerei interprete putința de a ne arăta că dispune de o voce mare, amplă și intensă, deosebit de clară, cu posibilități de a evolua foarte liber în registrul acut. Aplicîndu-se unui studiu asiduu Maria Mirea poate ajunge la realizări de seamă, întrucît are la bază esențialul cerut : un „material" vocal foarte sănătos, viguros, de mare eficiență.

În program, *Concertul pentru vioară și orchestră* de Ceaikovski a fost cîntat de violonista Angela Gavrilă-Dieterle. Atacul său a apărut moderat, tehnica frumoasă, vrem să spunem bine lucrată ; am apreciat corectitudinea variațiilor pe tema din *Allegro* inițial ca și justețea intonațională a dublelor coarde. Cadența a fost trecută cu virtuozitate. Sînt evitabile însă unele extensii, rare de altfel, în frazare, cu atît mai mult cu cît violonista a vădit în genere agilități frumoase în desfășurarea discursului muzical. *Canzona* a fost redată fără dulcegării ceea ce a constituit de asemenea o notă pozitivă. Tonul violonistei a apărut de o mare finețe și distincție.

Liviu Ionescu și-a pregătit concertul cu scrupulozitate, preocupat ca orchestra să nu incomodeze nicicînd pe soliști. *Simfonia a II-a* de Beethoven cu care s-a încheiat concertul a fost redată în stilul potrivit ca tempi, ca linie generală, ca detalii. Liviu Ionescu dirijează calm, cu pricepere, fără gesturi mari, atent la buna desfășurare a muzicii.

Tablouri simfonice de Victor Iusceanu

Mihai Brediceanu a deschis concertul simfonic al Filarmonicii „George Enescu" cu o primă audiție românească : *Tablouri simfonice* de Victor Iusceanu : trei tablouri cu caracter mai mult sau mai puțin descriptiv, comportînd mai întîi *Furtună în munți*. Atmosfera la început liniștită, lasă loc unei frămîntări, unei înfiorări, simbolizînd probabil furtuna după care totul se liniștește. Furtuna a trecut... Scriitura e realizată la modul cu totul diatonic. Următorul tablou, *Priveliști din Dobrogea*, s-ar vrea o evocare a peisajului respectiv, deși muzica nu apare prea diferențiată față de cea a tabloului anterior. Tenta generală este folclorică și anumite cromatisme par să reprezinte unele preferințe statornice ale compozitorului. Aici am deslușit rezonanțe mai precizate de cîntec românesc ; un cîntec doinit. Ultimul tablou, *Cîntecul muncii* are caracterul unui joc de la țară plin de însuflețire. El evocă o adunare sărbătorească. Tablourile profesorului Iusceanu credem că sînt foarte indicate a fi ascultate, grație muzicii lor simple, accesibile, a simfonizării eufonice, amabile și fără nici o complicație, de începătorii care doresc să se inițieze în muzica simfonică.

Pianistul Alexandru Demetriad a interpretat apoi *Concertul în Re major pentru pian și orchestră* de Bach. Acest artist, stăpîn perfect al instrumentului său a cîntat cu sensibilitatea care-l caracterizează și cu avantajul de a nu se fi abandonat nicicînd preferințelor sale pentru unele fluctuații de tempo, pentru acele rubato-uri romantice, fiind ținut de data aceasta în chinga, strînsă, a ritmicii lui Bach, respectată de toți interpreții cu rectitudine.

Să relevăm cu acestea frumusețea interpretării dată de Mihai Brediceanu *Simfoniei Fantastice* de Berlioz. A fost o tălmăcire romantică dar riguroasă în care *Valsul* de pildă, din partea a doua, a apărut fără întîrzieri languroase iar scena la cîmp de-adreptul terifiantă, cînd cei patru timpaniști, instalați ca niște magistrați la pupitrele lor, au dat curs avalanșei de tunete cerute de partitură.

Mihai Brediceanu își cucerește necontenit poziții de remarcabil dirijor cu avantajul sporit pe de-o parte al adîncirii muzicii, iar totodată al cîștigării necontenite a independenței mîinilor sale.

J. V. PANDELESCU

Concertino pentru vioară și orchestră de Vasile Filip

Născut odată cu secolul nostru, Vasile Filip părea să se îndrepte spre o carieră de violonist virtuoz, mai ales după ce George Enescu îl descoperă la Iași, în perioada de restriște a refugiului din timpul primului război mondial, și sprijină debutul său public acompaniindu-l de la pupitrul dirijoral al orchestrei simfonice ieșene în *Concertul în Re major* de Paganini. După studii strălucite la Conservatorul din Paris și numirea sa, în 1926, ca profesor de vioară la Conservatorul din București, Vasile Filip avea să se consacre însă activității didactice, care i-a adus satisfacția de a forma numeroase generații de violoniști, afirmați cu autoritate în viața muzicală a țării noastre și dincolo de hotare. În același timp, el s-a ocupat însă și cu compoziția, dînd la iveală o seamă de lucrări camerale, dedicate în chip evident mai cu seamă viorii. Mai recent, Vasile Filip a terminat de scris și o piesă concertantă, pe care fostul său discipol, violonistul Mihai Constantinescu, a ținut s-o prezinte în primă audiție în semn de omagiu pentru maestrul său, cu prilejul concertului simfonic al Filarmonicii „George Enescu" desfășurat sub bagheta dirijorului iugoslav Gika Zdravkovici.

După cum o indică și titlul *Concertino pentru vioară și orchestră*, lucrarea este concepută în proporții miniaturale : execuția ei durează în total 12 minute, cele trei părți care o compun nedepășind în medie 4 minute fiecare. În asemenea condiții, nu poate fi vorba de o dezvoltare tematică în maniera clasică a genului, ci doar de expunerea unor teme, alternativ la vioară solistă și la orchestră. În plus, partea I *(Allegro moderato)* cuprinde și o cadență de virtuozitate a viorii, care ocupă mai bine de jumătate din durata acestei mișcări. Temele folosite sînt de evidentă expresie folclorică românească ; în părțile extreme, ele au un caracter jucăuș, în timp ce tema părții mediane este cantabilă, doinită. Prin întreaga ei concepție, lucrarea denotă influența stilului practicat la începuturile dezvoltării muzicii noastre simfonice, vădind limitele autorului în ce privește mai ales folosirea orchestrei acompaniatoare. Partea solistică, în schimb, este scrisă violonistic, oferind interpretului posibilitatea de a-și desfășura în voie calitățile. Este ceea ce Mihai Constantinescu a folosit din plin, manifestîndu-și în felul acesta recunoștința față de profesorul său, prezent în sală.

În aceeași seară, Mihai Constantinescu a deținut partea solistică și în *Concertul nr. 1 în Do major* de Haydn, prilej de a-și demonstra virtuozitatea în trăsăturile largi, bogat ornamentate, ale părții I, în amplul solo în stil de serenadă al părții a II-a și în tema sinuoasă, cu alură dansantă, a Finalului. În mod regretabil, nu s-a folosit aci clavecinul, prescris de partitură, și căruia îi revine un rol destul de important, mai ales în *Adagio*, unde acordurile sale sînt chemate să se îmbine cu pizzicatele coardelor.

Dirijorul Gika Zdravkovici s-a impus, la rîndul său, oferindu-ne o versiune plină de măreție și de opulență orchestrală — deși nu îndeajuns de finisată sub raportul nuanțelor — a Uverturii *Leonora nr. 3* de Beethoven și o execuție spectaculară și contrastantă a *Simfoniei nr. 4 în fa minor* de Ceaikovski, remarcabilă prin obiectivitatea stilului și prin refuzul de a se lăsa pradă efuziunilor sentimentale.

Ion Voicu — Valentin Gheorghiu

Pare ciudat și totuși aceasta este realitatea : cei doi artiști care domină de trei decenii violonistica și pianistica românească — Ion Voicu și Valentin Gheorghiu — n-au apărut pînă în prezent niciodată alături pe același podium de concert. Prima lor întîlnire — în cadrul unui recital de sonate, înscris în ciclul de șase concerte destinate să marcheze împlinirea de către Ion Voicu a 35 de ani de activitate artistică — a stîrnit de aceea un interes considerabil în rîndurile unui public numeros, care a populat sala Ateneului pînă la ultimul loc, ba chiar dincolo de acesta. Întrebarea firească, ce și-o puneau toți cei prezenți, era dacă virtuozitatea strălucită a lui Ion Voicu și rigoarea stilistică a lui Valentin Gheorghiu vor putea fi aduse la un numitor comun, condiție indispensabilă pentru un cuplu de interpreți de sonate, la care vioara și pianul se constituie ca parteneri egali în drepturi.

Prima lucrare a programului, *Sonata în Mi bemol major op. 12 nr. 3* de Beethoven, nu a putut oferi un răspuns întru totul edificator. Cei doi artiști păreau să se studieze reciproc, o oarecare nervozitate — explicabilă, desigur, prin sentimentul de răspundere resimțit de fiecare dintre ei față de noul partener — influențînd articularea cursivă a temelor. Apoi, însă, odată cu *Sonata nr. 2 în fa minor, op. 6* de George Enescu, s-a produs miracolul desăvîrșitei omogenizări a discursului celor două instrumente Amintind, în programul de sală, înregistrarea „de referință" a acestei sonate — cu Enescu la vioară și Lipatti la pian — Eugen Pricope exprima deziderатul ca interpretarea din această seară să rămînă „clasică". Dorința sa a fost împlinită cu prisosință de către Ion Voicu și Valentin Gheorghiu, care s-au dovedit, ambii, „enescieni" prin excelență, capabili să deslușească și să redea intențiile autorului, dincolo de indicațiile partiturii, în esența lor cea mai tainică și mai adînc omenească.

În continuare, *Sonata în sol minor* de Debussy și *Sonata* de Ravel au marcat tot atîtea etape ale unui drum mereu ascendent, spre culmile cele mai înalte ale artei interpretative camerale. Melodia abundentă, brusc întreruptă de întorsături ironice, perfecțiunea formală surîzătoare a construcției, au fost evidențiate în condițiile unui finisaj instrumental deplin și ale unei intuiții stilistice fără cusur. Aceste calități se situează dincolo de virtuozitatea pură și de obiectivitatea expresivă. Ele sînt puse în slujba unui lirism temperat, de ținută elevată, antrenat de o intensă emoție interioară și frînat de o viziune lucidă a punctului exact, la care impulsurile inimii riscă să deplaseze linia stilului.

După un asemenea „debut" plin de semnificații, cuplul Ion Voicu — Valentin Gheorghiu și-a cucerit,

în viața noastră muzicală, un prestigiu care impune continuarea acestei colaborări, paralel cu activitatea individuală a fiecăruia dintre cei doi mari artiști ai noștri. Urmînd pilda altor soliști consacrați, care se întîlnesc periodic pentru a „oficia" împreună pe altarul muzicii de cameră, să sperăm că Ion Voicu și Valentin Gheorghiu intenționează să ne ofere și în viitor seri de sonate, spre marea bucurie și satisfacție a celor mulți care-i iubesc și îi admiră.

Edgar ELIAN

François-Joël Thiollier

Cătălin Ilea

Aurelian Octav Popa

Pianistul francez François-Joel Thiollier a cumulat pînă-n prezent o seamă de distincții între Moscova și Montreal, la cele mai prestigioase concursuri ; el face, indiscutabil, o strălucită carieră internațională. Ne bucurăm să-l vedem revenind cu consecvență în mijlocul nostru nu numai ca solist al concertelor simfonice dar și în concerte de cameră, alături de unii valoroși soliști români față de care are o mare și justificată prețuire.

A cîntat împreună cu Cătălin Ilea *Sonata a II-a în Fa major* pentru violoncel și pian de Brahms. Relevăm din capul locului capacitatea pianistului de a ține „în frîu" intensitatea sonorităților instrumentului său, pentru ca violoncelistul să-și poată dezvălui cu eficiență partitura și arta sa. *Allegro* a fost cîntat cu o mare vioiciune, *Andante* cu acea notă de afecțiune impusă de compozitor iar *Allegro* cu pasiune. În final, cei doi interpreți au rivalizat ca muzicalitate. Cătălin Ilea, care este un artist de mare sensibilitate, a excelat în redarea cantabilă a melodiei pe care pianistul a reluat-o, imprimîndu-i, mai ales în pasajele arpegiate, o notă de picanterie.

Combinația dintre clarinet și pian a apărut fericită — oricît ar fi ea uneori de dificilă — grație celor doi adevărați maeștri. După un *Allegro amabile*, scris destul de cromatic și pe care Aurelian Octav Popa l-a cîntat cu multă grație, a urmat *Allegro appasionato*. Pare curios, desigur, o mișcare *Allegro*, cînd poate era de așteptat una lentă. Ea a fost redată viguros, energic, iar *Andantele* ce a urmat a fost variat în chip foarte agreabil, pentru ca în finalul *Allegro*, Aurelian Octav Popa să ne uimească o dată mai mult cu virtuozitatea arabescurilor sale, fiind urmărit îndeaproape și cu totul artistic de pianist.

Încheierea concertului a fost făcută de Thiollier cu *Sonata a II-a în la minor* (op. 5) de Brahms. Este impresionant repertoriul uriaș de care dispune acest pianist, repertoriu pe care îl interpretează cu arta desăvîrșită a unui muzician de mare clasă. Sonata, care are o structură mai mult sau mai puțin ciclică, a debutat cu *Allegro maestuoso* redat de interpret cu energie și tact, dar fără emfază. Am apreciat accentele modulante și inspirația cu care interpretul a redat minunatul lied care este *Andantele*, vivacitatea din originalul *Scherzo*, dar îndeosebi dramatismul profund din celebrul *Intermezzo* care părea un adevărat marș funebru. Thiollier este de pe acum un mare pianist.

J. V. P.

PRIMĂVARA CULTURALĂ BUCUREȘTEANĂ

Mircea Cristescu — François-Joël Thiollier

Contribuția Filarmonicii „George Enescu" la cea de-a doua ediție a *Primăverii culturale bucureștene* a constituit-o un concert cu caracter predominant popular, pe care Mircea Cristescu l-a inaugurat printr-o reluare a tripticului de schițe simfonice dedicat de Pascal Bentoiu în 1959 vieții moderne ce pulsează în Capitala noastră. Intitulat la origine *București 1959*, iar în prezent *Imagini bucureștene*, tripticul acesta nu-și dezminte nici după 15 ani virtuțile care l-au impus de la început atenției publicului : efervescența mișcării în partea I *(Șantier)*, lirismul de nobilă inspirație, cu neașteptate momente de „joacă", rapid evaporate, în partea a II-a *(Grădini)*, avîntul nestăvilit, încheiat cu o concluzie festivă, în partea a III-a *(Stadioane)*.

Suita din baletul *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovski, cu care Mircea Cristescu și-a continuat programul, a fost tratată — așa cum se cuvine — ca un șir de miniaturi delicate, adeseori pline de umor, evocînd parcă o carte de povești pentru copii, regăsită pe fundul unui sertar uitat. Impresia deosebită produsă aci de somptuozitatea sonoră a corzilor Filarmonicii a fost pe alocuri estompată de unele decalaje ritmice. În finalul concertului, orchestra s-a regăsit însă pentru a ne oferi o execuție plină de strălucire și de pregnanță ritmică a acelui imens crescendo pe care-l constituie celebrul *Bolero* de Ravel, exemplu devenit clasic al varietății în monotonie.

Solistul serii a fost François-Joël Thiollier, pianist francez care ne cucerește la fiecare nouă vizită prin forța de atracție a personalității sale. În *Concertul pentru pian și orchestră în Sol major* de Ravel, realizarea sa a fost impecabilă : vervă, expresivitate, precizie a atacului, siguranță tehnică — toate au concurat pentru a lăsa impresia unei reușite depline. Seducător prin lirismul și muzicalitatea sa, Thiollier știe să nu se lase pradă unui nedorit romantism în *Adagio assai*, pentru a se dezlănțui în *Presto-ul* final cu o energie nedezmințită, totuși mereu supusă unui riguros autocontrol. O *Nocturnă* de Scriabin (numai pentru mîna stîngă !), oferită ca „bis", ni l-a revelat apoi pe Thiollier ca pe un subtil colorist. Iată un pianist pe care îl vom urmări oricînd cu un neabătut interes.

E. E.

Concert coral

Ediția din acest an a Festivalului „Primăvara culturală bucureșteană", închinată anului jubiliar al sărbătoririi celor trei decenii de la Eliberare și Congresului al XI-lea al P.C.R. a avut loc sub simbolicul generic : „Mîndră zi a libertării, August 23".

În acest cadru, Sala Mică a Palatului a găzduit un reușit concert la care și-au dat concursul *Corul Uzinelor „23 August"* dirijat de Vasile Dogaru, *Corul feminin de cameră al Ministerului Transporturilor* condus de Zaharia Popescu și recent înființatul *Cor bărbătesc „București"*, al Casei de Cultură a sectorului 4, pregătit și dirijat de Ion Vanica.

Toate cele 3 formații au atins un bun nivel de interpretare, manifestînd o deosebită grijă pentru alcătuirea programului în care au fost incluse cu precădere vibrante lucrări cu un pregnant caracter patriotic (*Altarul Mănăstirii Putna* de Ciprian Porumbescu, *Pui de lei* de I. Brătianu, *Partid, pavăza mea* de I. D. Chirescu, *Imnul Uzinelor „23 August"* de M. Neagu, *Cîntare Patriei* de Sergiu Paiu, *Patria* de M. Iancu), izbutite prelucrări de folclor (*Nu m-ar arde dorul, Cucuruz cu frunza-n sus* de G. Dima, *Doină și joc* de Paul Constantinescu, *Sîrba pe loc* de Gh. Danga, *Foaie verde de mohor* de D. D. Botez, *Curge riu-n albioară, Aurul de pe cîmpie* de Ion Vanica) sau lirice (*Seara pe deal* de Vasile Popovici, *Surîs de aur* de Ion Nicorescu) precum și o serie de lucrări din patrimoniul universal al genului. Am ascultat de asemenea, două reușite prime audiții : *București, floarea gliei românești* de Laurențiu Profeta și *Leagăn de eroi* de Zaharia Popescu.

Soliștii : Paraschiva Kintilide, Micea Nemens, Athanasie Păvăluță, Ilie Bulgaru și Marcel Trandafirescu au etalat voci de calitate și certe însușiri artistice interpretative, iar pianiștii acompaniatori Doru Dogaru, Costel Radu și Marin Voicu au dovedit muzicalitate și competență.

C. R.

Cvartetul Alban Berg

Concertele date în două duminici consecutive la Radioteleviziune de Cvartetul de coarde *Alban Berg*, din Viena, ne-au pus în fața unei formații de înaltă calificare profesională și de superioară ținută artistică : Günter Pichler (vioara I), Klaus Maetzl (vioara a II a), Hatto Beyerle (violă) și Valentin Erben (violoncel). Fiecare, profesor, de altfel la Academia de muzică din Viena.

În program, muzică de compozitori vienezi. Am urmărit *Cvartetul nr. 2 în re minor op. 76* de Haydn.

Din capul locului s-a făcut remarcat atacul fin, simultan și unitar al interpreților care funcționau ca un singur instrument. În *Andante* vioara I a cîntat cu multă dulceață iar violoncelul cu o rară căldură. *Menuetul* a fost redat cu vigoare neobișnuită, departe de acea grație mai mult sau mai puțin salonardă, în care cad deseori unele formații. A avut ceva, mai de grabă dintr-un dans țărănesc, în stil de ländler. Multă exuberanță, apoi, în final.

Am urmărit cu mult interes *Cvartetul op. 3* de Alban Berg, cu melodica sa imprevizibilă, cu originala-i alcătuire (doar două mișcări) și a cărui densitate polifonică ne-a dat totuși putința să apreciem virtuozitatea fiecărui interpret în parte. Îndeosebi violoncelistul Valentin Erben (despre care sîntem obligați să arătăm că în doi ani consecutivi a obținut marele Premiu pentru muzică de cameră al Conservatorului din Paris) a realizat, cîntînd uneori *sul ponticello*, sunete de o frumusețe de-a dreptul captivantă. Cîntată cu mult lirism, și căldură a expresiei, lucrarea a apropiat și mai mult auditorul de muzica valorosului compozitor vienez.

În pofida tributului dat de Brahms îndeosebi lui Haydn, a unei originalități în genere mai puțin afirmate, *Cvartetul în Si bemol major* (al 3-lea) *op. 67* a sunat plăcut, începînd cu acea adevărată fanfară veselă de debut *Vivace*, după care vioara I-a a apărut cu un ton excepțional de frumos, de cantabil, în *Andante*. Am reținut atît prima mișcare cît și cea de a treia *(agitato)* un *scherzo* în minor, cîntat cu o sonoritate egală, extrem de plăcută, ca și suita de variații din *Poco allegretto final* — care ne-au dat o dată mai mult măsura virtuozității muzicienilor : tonuri clare, trăsături unitare, totul bine precizat, nimic aproximativ și, ca o concluzie, acea fuziune atît de omogenă a sonorităților cu care nu ne întîlnim prea des.

Artiști în accepțiunea superioară a cuvîntului, cei patru oaspeți vienezi și-au cucerit cele mai bune aprecieri, grație măiestriei și muzicalității lor.

Recitaluri

Doi interpreți de o remarcabilă ținută artistică — basul cantabil Ionel Pantea, laureat a nu mai puțin de opt concursuri internaționale, și pianistul de înaltă clasă, Ferdinand Weiss și-au conjugat sensibilitatea, pătrunderea lor emoțională, oferind sub auspiciile Filarmonicii „George Enescu" o seară de lied-uri și balade de Schubert.

Majoritatea au fost compuse pe versuri de Goethe, începînd cu *Măceșul*, una dintre cele mai izbutite melodii ale lui Schubert în genul facil și grațios, redată cu multă vivacitate și spirit.

Prin contrast, în *Tînguirea păstorului* a fost exprimat în chip foarte nuanțat sentimentul de însingurare al păstorului. Este de relevat că dispunînd de o mare intensitate a vocii, Pantea a găsit și cele mai fine nuanțe de *piano* potrivite textului, alături aflîndu-se, totdeauna la același diapazon al discreției, pia-

nistul Weiss. O notă de pace adîncă a fost adusă de ambii interpreți în *Liniștea mării*, pentru ca după aceea *Pescarul* să fie redat cu o mare însuflețire.

Calda simțire schubertiană avea să ne fie înfățișată în *Cîntecul de noapte al drumețului*. Am urmărit apoi *Poștalionul Kronos*, una dintre baladele cele mai stranii ale lui Goethe, și pe care Schubert a tălmăcit-o cu înfrigurare, redînd ca într-un vîrtej, parcă, scurgerea necurmată a timpului și o dată cu el a vieții ca și izbînda finală pe care o aduce lupta. Această baladă a fost redată cu valori ritmice excelent marcate, finalul fiind exprimat în *fortissimo*, ca un triumf.

Desigur, spațiul nu ne îngăduie să comentăm întreg recitalul dar nu putem să nu menționăm *Craiul ielelor* unde ambii interpreți s-au întrecut în a reda cu cît mai mult realism, noaptea tragică pe care au zugrăvit-o cu egală forță dramatică Schubert ca și Goethe.

A fost o seară de valoroasă colaborare artistică a celor doi fruntași, fiind de relevat dicțiunea clară, vocea *forte*, expresivă a lui Ionel Pantea și subtila și totodată profunda pianistică a lui Ferdinand Weiss.

J. V. P.

★

Pentru cei care nu l-au cunoscut pînă acum pe violonistul Eduard Popa, recentul său debut poate constitui — din multe puncte de vedere — o demonstrație spectaculoasă, o demonstrație de cultură violonistică atît în sensul larg cît și în cel restrîns al termenului, o etalare a unei eficiente stăpîniri a tehnicii instrumentale în raport cu opusul interpretat.

Indiscutabil, Eduard Popa este o natură muzicală reflexivă pentru care fiecare acțiune interpretativă este logic problematizată și rezolvată ca atare. Poate mai mult decît *Sonata a VI-a în Sol major pentru vioară și pian* de Bach, interpretarea celei de a *II-a Sonate în la minor pentru vioară solo* i-a permis interpretului o largă desfășurare de mijloace violonistice de la fermitatea acțiunii muzicale, la elocvența frazării conturată clar, poate prea demonstrativ, de la gîndirea muzicală operativă în cadrul formei — *Fugă*, în *Allegro-ul final*, de exemplu, — și pînă la maleabilitatea logică orientată a tonului. Acest din urmă aspect al interpretării a apărut cu pregnanță în realizarea celebrului opus enescian, suita *Impresii din copilărie* a fost o abordare curajoasă și responsabilă, o restituire inteligentă și sensibilă a acestui valoros text mult prea rar prezent în viața noastră de concert. Eduard Popa a realizat o relatare în primul rînd firească, o depănare în adevăr rapsodică a momentelor muzicale cu atît mai dificil de împlinit interpretativ cu cît complexul de mijloace violonistice, solicitate în desenarea acestor miniaturi, este impresionant.

Trebuie — în egală măsură — apreciat gestul colegial al unor distinși muzicieni, pianista Alexandrina Zorleanu și clarinetistul Aurelian-Octav Popa, care au oferit tînărului lor coleg un excelent cadru pentru afirmarea acestui strălucit debut.

Cu colaborarea lor — în partea a doua a concertului — au fost audiate o trio-sonată de Friedemann Bach și suita din muzica la *Povestea soldatului* de Igor Stravinski realizată de cei trei interpreți în sentimentul unei depline și fructuoase colaborări.

Referindu-mă la acest debut de excepție, trebuie apreciat că este dificil de spus dacă Eduard Popa își sprijină actul interpretativ mai mult pe o abordare sensibil afectivă sau pe una logic rațională. În orice caz, realizarea sa reține un prețios aspect de obiectivitate, un caracter indiscutabil ce se impune respectului.

Dumitru AVACHIAN

Festival Gershwin

Festivalul Gershwin organizat de Biblioteca Americană din București a avut drept punct de pornire și totodată drept punct culminant un original concert susținut de doi pianiști din S.U.A. — Alan Mandel și Edward Mattos —, constituiți în anii din urmă ca un cuplu specializat în prezentarea unor programe întregi la două piane, din creația compatriotului lor. Originalitatea concertului constă în faptul că cei doi artiști comentează pe rînd viața și opera compozitorului într-o manieră documentată, dar totodată și accesibilă, ilustrînd prezentarea fiecărei lucrări cu exemplificări sugestive, care merg de la fragmente sau suite pînă la execuția integrală. În unele cazuri sînt folosite versiunile originale, scrise de Gershwin însuși, pentru două piane (ca la *Rhapsody in Blue* sau *Concertul în Fa)*, alteori se recurge la transcrieri speciale, realizate de către cei doi pianiști (ca la suita din opera *Porgy and Bess).*

În ansamblul ei, expunerea a avut meritul de a evoca în mod deosebit de sugestiv personalitatea aceluia despre care dirijorul american Walter Damrosch spunea cîndva că, „învesmîntînd-o pe independenta și moderna „Lady Jazz" în haina clasică a Concertului, a procedat ca prințul din poveste, care a luat-o pe Cenușăreasa de mînă și a proclamat-o prințesă, spre uimirea lumii și furia surorilor ei invidioase".

Reușita acestei evocări nu s-a datorat însă numai expunerii foarte plastice a celor doi vorbitori, ci înainte de orice stilului de mare autenticitate și culoare de epocă al interpretării pianistice. Faptul este cu atît mai elocvent, cu cît cei doi pianiști au o formație clasică și se prezintă ca două personalități artistice distincte : Alan Mandel, absolvent al prestigioasei școli de muzică „Juilliard", deținător al unor diplome de onoare de la „Mozarteum" din Salzburg și Conservatorio Monteverdi din Bolzano, discipol al lui Hans Werner Henze la compoziție, profesor la catedra de muzică a Universității din Washington, manifestă un temperament vulcanic, o tehnică pianistică transcendentă și o afinitate specială pentru interpretarea formei de esență semi-folclorică a „ragtime"-ului — specifică epocii de origine a jazzului și mult folosită de Gershwin — într-o manieră percutantă, amintind de sonoritatea pianelor automate de pe vremuri ; Edward Mattos, pianist mai matur, elev al lui Darius Milhaud și Ernst Bloch la compoziție și al celebrului Arthur Schnabel la pian, fost profesor de muzică la colegiul „Oberlin" din Ohio și la New-York, vădește o manieră de interpretare mai „așezată", dar permanent supusă auto-controlului unei muzicalități fără cusur, deplin echilibrate. Cei doi pianiști par a se completa astfel reciproc, alcătuind laolaltă un cuplu

care — deşi nu deplin omogenizat ca stil — oferă execuţii pline de viaţă, care reuşesc să menţină încordată atenţia ascultătorilor. Programul lor din muzica lui Gershwin a constituit în orice caz o adevărată încîntare şi o pildă a modului în care trebuie interpretată creaţia acestui „clasic" american al veacului nostru.

E. F.

Creaţii studenţeşti

Luna mai, bogată şi generoasă în manifestări muzicale de tot felul, ne-o oferit şi în cadrul stagiunii de concerte a Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti cîteva realizări de ţinută.

M-aş referi mai întîi la recitalul cu care s-a încheiat sesiunea ştiinţifică a studenţilor, recital cu program alcătuit exclusiv din lucrările premiate la Concursul naţional de creaţie studenţească. Prima parte a cuprins piese de cameră, reţinîndu-ne atenţia în primul rînd cele *6 lieduri* de Adrian Iorgulescu. Tînărul compozitor a dovedit că posedă o remarcabilă cunoaştere şi stăpînire a exprimării muzicale moderne, fapt ce-i permite să construiască cu precizie arhitectonica lucrărilor. Interpretarea de care au beneficiat liedurile a evidenţiat sensibilitatea şi intuiţia sopranei Emanuela Athanasiu şi a pianistei Mihaela Alexandrescu. Am remarcat de asemenea echilibrul proporţiilor, originalitatea discursului muzical în *Cvartetul de coarde* al lui Călin Ioachimescu, care a şi beneficiat de o interpretare de excepţie (Formaţia *Academica).* Lucrarea, destinată tot cvartetului de de coarde, de Doina Nemţeanu a vădit ştiinţa muzicală a autoarei, sobrietatea şi neoclasicismul exprimării. În fine, piesa de pian a Adrianei Hölski a lăsat să se întrevadă încurajatoare calităţi muzicale.

A doua parte a programului a cuprins lucrări corale patriotice (prezentate de Corul Studio condus de Armand Ghedoian). Lirică, ieşită din calapoadele bătătorite ale genului, cu o scriitură modală rafinată, lucrarea lui Horia Şurianu ne-a atras în mod deosebit atenţia, constituind o certă realizare. Alături de ea, piesa lui Horia Raţiu a dovedit o bună echilibrare muzicală şi o exprimare logică. *Tineret din Carpaţi* de Dan Bălan a întrunit frumoase calităţi tehnice (concretizate printr-o scriitură polifonică densă) cu remarcabile virtuţi muzicale, lucrarea degajînd un elan muzical incontestabil, atribut ce poate caracteriza şi piesa lui Nicolae Vasile. Corul lui Gyöngyi Ridzyk a demonstrat multă sobrietate în timp ce lucrarea lui Adrian Pop a transmis avînt tineresc. Piesa lui Valentin Gruiescu a utilizat din păcate o armonie ce aducea mai degrabă cu stilul american de estradă decît cu ceea ce ne-am fi aşteptat să găsim într-o lucrare cu mărturisite ambiţii patriotice. Nu-i putem însă contesta indubitabila muzicalitate, fapt care s-a răsfrînt pozitiv în anumite momente ale lucrării. Menţionăm de asemenea pe Şerban Nichifor, Teodor Caciora şi Tiberiu Popovici, semnatarii unor piese promiţătoare.

Alte 2 manifestări, susţinute de data aceasta de Orchestra simfonică a Conservatorului, ne-au prezentat cîteva talente de elită ale primei noastre Şcoli superioare de muzică : mă gîndesc mai întîi la cei 2 tineri dirijori, Horia Andreescu şi Peter Oschanitzky Evitînd efectele exterioare false (cu care ne-au obişnuit din păcate mulţi dirijori), Horia Andreescu şi-a exprimat plastic intenţiile, realizînd o *Simfonie* de Franck tumultuoasă dar echilibrată. Cel de al doilea, Oschanitzky, sobru şi precis, construieşte cu minuţiozitate şi exactitate. Discursul muzical rezultat este logic, firesc, *Simfonia* schubertiană prezentată purtînd pecetea acestor atribute.

Printr-o coincidenţă, Ruxandra Colan şi Petre Agoston au interpretat acelaşi *Concert de vioară* — cel de Beethoven ; faptul ne-a permis o comparaţie între cele 2 versiuni audiate : Ruxandra Colan, o tehniciană de primă mînă şi o muziciană cu nimic inferioară calificativului maxim, a fost marcată de o emoţie vizibilă — anumite mici defecţiuni în construcţie le pun pe seama acestui neaşteptat trac —, tînăra solistă făcînd proba calităţilor sale pe parcursul majorităţii momentelor de susţinere a dificilei partituri. Petre Agoston, în ciuda unor mici minusuri la capitolul tehnic, a arătat o aleasă sensibilitate muzicală, conturînd cu multă intuiţie frazele beethoveniene. Privite în mare, putem spune că versiunea Ruxandrei Colan a reliefat mai degrabă latura dramatică a lucrării în timp ce ipostaza muzicală furnizată de Petre Agoston înclina mai ales către valenţele lirice ale capodoperei lui Beethoven.

În fine, Stana Bunea a interpretat cu mult rafinament cele *2 dansuri pentru harpă şi orchestră* de Debussy, muzică colorată, frumoasă, din păcate atît de rar cîntate.

Despre orchestră şi lucruri bune şi mai puţin bune, în funcţie de concentrare ; momente realizate au stat din păcate alături şi de situaţii în care decalajele dintre partide sau în interiorul partidelor erau evidente.

Dan BUCIU

Tribuna tinerilor solişti

Dirijorul Henry Selbing a condus, la orchestra Simfonică a Radioteleviziunii, trei concerte importante, cu trei tineri solişti. Este lăudabil faptul că Filarmonica „George Enescu" şi orchestra, mai precis orchestrele simfonice ale Radioteleviziunii, îşi dispută meritul de a promova tineretul nostru artistic, care se vede astfel încurajat, apreciat.

Am urmărit pe tînărul harpist Ion Ivan Roncea, interpretînd *Concertul pentru harpă şi orchestră* de Händel (există şi versiunea pentru orgă, de altfel iniţială). Ion Ivan Roncea (elev al profesoarei Liana Pasquali) deşi foarte tînăr, a avut şi are o bogată activitate şi un frumos repertoriu. A participat la concursuri şi festivaluri internaţionale. În prezent face parte din orchestra Teatrului din Constanţa. Concertul de Händel ne-a oferit prilejul să-i apreciem fineţea şi corectitudinea execuţiei, muzicalitatea sa deosebită. Excelează în frazarea frumoasă şi în nuanţele dinamice destul de variate, poate cu diferenţe prea mari între *forte* şi reprizele sale în *pianissimo.* Tehnica sa este excelentă. Ne-a dovedit-o şi în suplimentul acordat, *Dansul focului* de Watkins, executat cu virtuozitate. Ion Ivan Roncea este un solist de calitate despre care sîntem siguri că se va mai vorbi.

Pianistul Ştefan Agoston, care face o carieră didactică la Braşov (asistent, clasa prof. Gabriel Amiraş),

a obținut un premiu (1971) la un concurs de la Terni (Italia). A cîntat cu multă gingășie *Concertul al 2-lea în fa minor* de Chopin. Este un pianist sensibil care se complace însă a cînta cît mai *piano*, pînă la punctul că uneori părea că mîngîie clapele. O atitudine mai fermă, mai virilă, un tușeu mai acuzat, chiar și în Chopin, nu vor fi decît în avantajul său.

Ultimul solist, violonistul Dorel Fodoreanu (elev al prof. George Iarosevici) a cîntat *Concertul* de Dvorak. Activitatea sa concertistică s-a desfășurat nu numai în țară dar și peste hotare. Este un instrumentist care cîntă nu numai cu precizie tehnică, dar și cu pătrunderea sensurilor emoționale ale muzicii. *Cadența*, pasajele cantabile au fost redate admirabil. Dar intensitatea flautului l-a handicapat deseori. Violoncelul său are de altfel un ton mic.

Ne-am bucurat să vedem la pupitrul dirijoral pe muzicianul de serioasă competență care se dăruiește cu atîta elan, Henry Selbing. Conducerea sa este totdeauna viguroasă, precisă și are arta de a se face ascultat. Pe Henry Selbing îl așteptăm totdeauna cu plăcere.

J. V. P.

Tineri interpreți

La cei 20 de ani neîmpliniți, Dana Protopopescu se prezintă ca o pianistă formată, cu reale împliniri artistice, cu un palmares internațional demn de toată

laudă : Diplomă superioară la clasa de pian a prof. A. Dumortier (1970), Premiul „Van Cutsem" (1972), laureată a Concursului „Tenuto" al Radioteleviziunii belgiene (1973). (Începe studiul pianului la 4 ani, urmează 8 ani la Liceul de Muzică nr. 1 din București cu prof. Emilia Vlangali, apoi la Conservatorul din Bruxelles cursuri de virtuozitate cu reputatul pedagog și pianist Eduardo del Pueyo. A obținut recent, cu mare distincție, *Diploma* Superioară pentru muzică de cameră).

O aflăm prezentă în numeroase programe de concert sau recital, susținute în țară (București, Brașov, Cluj, Craiova) sau peste hotare (Bruxelles— Belgia, Queekhoven — Olanda, Londra, Saragossa și Huesca — Spania), unde cucerește publicul și presa deopotrivă.

Despre recitalele susținute în Spania, unde a interpretat lucrări de Scarlatti, Beethoven, Schumann, Prokofiev, Toduță, în ziarul „Heraldo de Aragon" din 1.III.1974 se spune printre altele : „...În ciuda tinereții sale, ea posedă de pe acum o măiestrie indiscutabilă, o gamă amplă de mijloace puse în slujba unei înțelegeri limpezi a operelor interpretate".

În recitalul susținut în vacanța de primăvară a acestui an la Sala Mică a Palatului, în cadrul ciclului „După amiezile muzicale ale tineretului", a prezentat un program cu lucrări de Scarlatti, Beethoven, Schumann, Prokofiev, Paul Constantinescu. Ca și cu alte prilejuri, am deslușit din interpretarea Danei Protopopescu aceleași certe însușiri : calm, intuiție, memorie și muzicalitate.

Așa cum consemnam cu ani în urmă, cu prilejul uneia dintre primele apariții bucureștene în public ale pianistei, Dana Protopopescu s-a menținut într-o formă de asimilare interpretativă ascendentă.

Călăuzindu-i-se în continuare pașii pe drumul presărat cu neasemuite frumusețe și sublime certitudini, al muzicii, a înțelegerii cît mai profunde și selecționării cît mai riguroase a repertoriului abordat, a dozării mai judicioase a efortului, dezvoltîndu-și în continuare talentul și tehnica interpretativă, Dana Protopopescu ne va oferi, sîntem convinși, numeroase prilejuri de a-i admira viitoarele-i apariții pe podiumul de concert.

Constantin RĂSVAN

★

Recitalul de Sonate, programat în ciclul inițiat de Filarmonică „DEBUTURI — AFIRMĂRI – CONFIRMĂRI", din seara zilei de 2 iunie a readus pe scena Studio a Ateneului pe tînărul violonist Alexandru Gavrilovici acompaniat la pian de Irina Gavrilovici. Spun a readus pentru că Alexandru Gavrilovici, cu acest recital, se află la cea de a 6-a apariție a sa pe scena Studioului. Întîmplător, am urmărit „episoadele" evoluției care ni-l relevă acum pe Alex. Gavrilovici ca pe o personalitate artistică „confirmată" de laborioasa sa activitate solistică, pusă sub semnul unui înalt nivel interpretativ ; așa stînd lucrurile ne surprinde faptul că indiscutabilele sale calități pot fi etalate doar în „subsolul" Ateneului.

Programul pretențios, dar ales cu grijă, s-a orientat către lucrări inedite, de factură modernă (exceptînd *Sonata* de Bach), predilect polifone sau modale. Alcătuit din 4 lucrări diferite ca stil și substanță, programul a întrunit o microantologie a creației moderne de sonată. Nu întîmplător *Sonata în do* de Bach a fost aleasă drept „motto" conceptual al recitalului. În ordine au urmat : *Sonata* de Wilhelm Berger, *Sonata* de Honegger (în primă audiție) și *Sonata* de Ravel.

În Bach, piatră de încercare a oricărui violonist, tînărul interpret a realizat o construcție solidă, echilibrată, vădind o bună cunoaștere a trăsăturilor stilistice ale partiturii baroce. În desfășurarea *Sonatei* lui Berger ne-au impresionat vitalitatea și tensiunea cu care a fost redată lucrarea de la început pînă la sfîrșit. Un punct în plus pentru aportul pianistei Irina Gavrilovici care a depășit cu brio dificultățile tehnice ale știmei, urmărind cu aplomb și spontanei-

tate intențiile partenerului muzical. Aceeași notă și pentru *Sonata* de Ravel a cărei culoare a fost pusă în lumina ei cea mai bună de interpretarea dată de cei 2 artiști.

Întregul recital a purtat pecetea unui înalt profesionalism, dar „clou-ul" serii l-a constituit, fără îndoială, *Sonata* de Honegger. Dificultățile tehnice și muzicale cu totul deosebite puse de partitură au fost surmontate cu eleganță, grație inteligenței și afinităților temperamentale ale tînărului interpret cu partitura prezentată. Recitalul a oferit deci publicului meloman o dublă satisfacție : aceea a audierii unui program bun într-o remarcabilă interpretare și cea a redescoperirii unui autentic talent în persoana violonistului Alex. Gavrilovici care, secondat de o pianistă inteligentă și rafinată, pășește cu siguranță pe drumul consacrării.

Magda BUCIU

*

Mărturisesc că am așteptat cu un interes cu totul special acest ultim recital al tinerei pianiste Ina Macarie ; este un talent ce depășește — prin datele sale, în mod cert — media celor chemați către muzică ; dar, în plus, vom distinge în evoluția tinerei interprete aportul unei munci susținute și conduse inteligent, pe etapele ei, de un profesor de mare dăruire, Ludmila Popișteanu, în liceul de muzică „George Enescu".

Ina Macarie este, în adevăr, un talent aparte nu atît prin spectaculozitatea — de altfel prezentă — a evoluției pianistice cît prin marele spectacol interior pe care îl desfășoară această tînără pianistă. Și acest revers interior al demersului ei interpretativ vizează tocmai etalarea acțiunii muzicale ca rezultat al unei atitudini proprii față de textul prezentat ; aci rezidă, desigur, la Ina Macarie, autenticitatea actului interpretativ, veridicitatea acestuia, capacitatea de a conferi interes și chiar un anume inedit artistic unor partituri cunoscute anterior în interpretări consacrate — mă refer, în special, la execuția celebrului opus schumanian, Carnavalul op. 9 ; imaginarea și portretizarea imaginilor muzicale a fost realizată într-o manieră realmente virtuoză.

Există, în plus, în cîntul Inei Macarie, o grație interioară aparte, o maleabilitate a execuției care reunește momentele execuției într-o devenire unitară concepută firesc, așa cum a fost împlinit acest aspect în cadrul *Variațiunilor Abegg* de Robert Schumann. De altfel, întregul program Schumann — au mai fost audiate temerarele *Dansuri ale davidienilor*, și spirituala suită aparținînd lui Mihail Jora *„Joujoux pour madame"*, întregul program, deci, a apărut ca fiind impresionant prin amploarea sa deși monotonia genurilor incluse, ca și similitudinea imaginilor, au fost evidente. Ina Macarie a etalat aci nu numai o uimitoare rezistență fizică, o susținere intelectuală impresionantă, dar, mai mult, o atitudine de muzician sensibil, angajat lucid în procesul de împlinire artistică a textului.

Orchestra de cameră a medicilor

Nu deseori am avut ocazia să asist la un concert urmărit de un public atît de numeros, atît de entuziast, de activ, cum a fost cel susținut de curînd, la Ateneul Român, de orchestra de cameră a medicilor, condusă de doctorul Ermil Nichifor. Și ceea ce constituie cel mai prețios aspect — apreciat, chiar jinduit de marii soliști — este faptul că între interpreți, acești pasionați artiști amatori, și public a fost creată acea comuniune spirituală, acea punte utilă comunicărilor de semnificație. Căci pe deasupra decalajelor, a unei parțiale omogenități a tonului de partide, pe deasupra intonației deseori aproximative, cadrele sanitare din Capitală — interpreți și public — ne-au demonstrat cu ardoare, fără putință de tăgadă, că iubesc muzica, că iubesc să facă muzică și să o asculte așa cum rareori se întîmplă acest lucru chiar la instrumentiștii profesioniști ai orchestrelor bucureștene.

Doctorul dirijor, Ermil Nichifor, cunoaște această pasiune pentru muzică a membrilor formației ; și, poate, din această cauză nu insistă în a-i solicita, în a-i angaja pe colegii săi printr-o atitudine directoare. Desigur, un program de concert constituit aproape în exclusivitate din lucrări aparținînd lui Mozart — printre care celebra simfonie nr. 40, în sol minor — devine dificil de susținut în afara unui aport solistic important. Și, personal, consider ca fiind deosebit de meritorie tendința de a promova — în cadrul unor concerte de asemenea factură — pe cei mai tineri interpreți ce parcurg actualmente primele etape ale afirmării lor în viața de concert. Indiscutabil, veritabila revelație a serii a constituit-o prezentarea Concertului în Do major de Mozart, în interpretarea pianistei Camelia Pavlenco, o natură muzicală sensibilă, orientată ferm și lucid în derularea acțiunii muzicale a lucrării ; există — în plus — în cîntul interpretei o sănătoasă intuire a naturii evenimentului muzical, o eficientă înțelegere a stilului creației fără a se ajunge la pedanteria reconstituirilor de epocă.

În cadrul aceluiași concert am mai avut plăcuta ocazie de a urmări evoluția a două foarte tinere interprete, surorile Roxana Volanschi — violonistă și Monica Volanschi — pianistă, încă eleve ale liceului de muzică „George Enescu" din București.

Drept vorbind, riscul de a-l interpreta pe Mozart, la această fragedă vîrstă, este în adevăr mare sub raportul atingerii acelor parametri definitorii, proprii muzicii sale, de grație interioară și farmec, de puritate și acurateță sonoră, de fantezie inspirată în limitele bunului gust și ale stilului. De fapt, cele două interprete manifestă naturi muzicale net diferite dar valabile și perfectibile în timp. Mai puțin organizată, mai puțin metodică în conturarea frazei mozartiene, Roxana Volanschi probează însă virtuți temperamentale certe și o bună calitate a tonului în interpretarea Concertului pentru vioară și orchestră în La major. În schimb, interpretarea Concertului de pian în Re major, a beneficiat de aportul unei gîndiri muzicale bine organizate, logice, pe care Monica Volanschi trebuie să o sprijine — în continuare — pe o expresie mai maleabil diferențiată în cadrul stilului.

D. A.

Brașov

Frecvența întețită a manifestărilor concertistice brașovene din penultima lună a stagiunii s-a bucurat de-o meritată apreciere din partea iubitorilor de muzică ai orașului, cu atît mai mult cu cît au înscris realizări însemnătoare.

Urmărind șiragul prezentărilor simfonice ale Filarmonicii G. Dima, este de relevat dintru început inițiativa rar întîlnită a programării într-un singur concert a integralei „concertelor brandenburgice" de Johann Sebastian Bach. Într-o succesiune voit necronologică pentru o cît mai favorabilă punere în valoare a lor, cele șase minuni muzicale cumulative de unică elevație și splendoare ce sînt „brandenburgicele" au fost prilej de largă susținută și frumoasă confirmare a capacității orchestrei de cameră a Filarmonicii instruite și însuflețite de Ilarion Ionescu Galați, căruia i se datorează în tot chipul acest eveniment cultural. Fiecare părtaș la execuție a asigurat din plin contribuția sa proprie în acest memorabil concert. Citez numai cîteva din numele lor, pentru proporțiile mai largi ale rolului deținut în decursul interpretărilor, cu bunăștiință că multe altele le-ar trebui adăugate : George Bălan, violină, Roswitha Meschendörfer și Wolfgang Meschendörfer (block-flöte) și Horia Cristian (pian).

Cu cel mai justificat regret nu pot înscrie aci toate aspectele pozitive ale celor ascultate în acest răstimp favorizat al anului, neputînd omite însă pe cele de un indice valoric special.

Pe tărîmul creației, *Variațiile simfonice* de Mansi Barberis, în primă audiție, caracterizate cu elan și vie sugestivitate sub bagheta de intens impuls a lui Ovidiu Bălan, au fost urmate de *Fantezia simfonică în ritm de jazz* de Dumitru Bughici, dedicată celor 25 de ani de la întemeierea Filarmonicii G. Dima și dată în primă audiție absolută la Brașov.

Nu este prima dată cînd autorul răsfrînge în compozițiile sale simfonice trăsături inspirate din specificul jazz-ului întotdeauna fără a imita și fără a se imita pe sine, fără a se claustra în formule istorice directe, ci căpătînd ecouri, evocînd atmosferă, descoperind ambianțe, într-o stilistică proprie. În acest sens și în realizarea simfonică de plinătate a lucrării, în multiplicitatea de idei *Fantezia* este cea mai interesantă și mai izbutită din toate și a putut pune în accentuată valoare și excelentele resurse ale Filarmonicii brașovene, sub imboldul dirijoral hotărîtor al lui I. Ionescu Galați. A trebuit să se răspundă aplauzelor insistente ale publicului prin repetarea unei părți din final.

Un împătrit mare succes, pentru compozitor (Tudor Ciortea), interpret pianistic (Liviu Teodor Teclu), dirijor (I. Ionescu Galați) și orchestra, în evidentă ascensiune calitativă și astăzi una din valoroasele formații românești, a fost prima audiție a *Variațiilor pentru pian și orchestră*, operă care aduce imaginației și artei autorului o cunună de izbînzi și care nu pot fi de moment.

S-au scris destule lucrări de îndrăzneață ingeniozitate, de investigații timbrale de virtuozitate și de cochetări cu neantul, poate uneori pînă la abuz.

Tudor Ciortea știe să privească îndeaproape toate acestea, voios și neînfricat, dar reușește să le rostuiască numai în limitele pozitivului. Liberat de orice rutină sau prejudecăți armonice, compozitorul nu-și rătăcește însă niciodată busola unui discret dar vitalizant magnetism tonal, aducînd principiului foarte evoluat al variației, prin jocuri de sunet, de îmbinări și suprapuneri neașteptate, o permanentă îmbogățire fondului, expresiei, sensului, coloritului și păstrînd chiar în cele mai capricioase conjuncturi o subtil stilizată și poetică legătură cu tîlcul primar al graiurilor folclorice și farmecului aflate în temă.

Pianistul Liviu Teodor Teclu a pătruns, stăpînit, caracterizat și comunicat complexitățile concertante ce i-au revenit, cu mînă sigură și selectivă de artist prob, inteligent și ferm servit de mijloacele sale, totul în spiritul esențial al lucrării. Caracterizarea pe care i-a făcut-o în textul programului de sală a fost de o tot atît de fidelă cuprindere cît și interpretarea d-sale și ar fi bine să fie publicată și în programele altor orchestre din țară, la punerea lucrării în repertoriu.

Toate elogiile sînt de asemenea cuvenite dirijorului și orchestrei în atît de caldă conlucrare și în această clipă de trainică amintire pentru creația românească înfățișată atît de favorabil chiar în orașul natal al compozitorului.

Mai subliniez în continuare debutul foarte tînărului violonist Radu Hamzea, anul trecut încă elev al liceului de muzică din Brașov, acum solist al Filarmonicii G. Dima în *Concertul* de Glazunov, timpurie și remarcabilă reușită (dirijor Ovidiu Bălan).

Concertele simfonice n-au rămas din fericire niște manifestări izolate pe un fundal cenușiu de tăcere înconjurătoare, rar punctat de luminița timidă a vreunei inițiative de excepție.

Dintr-un mănunchi de diferite alte afirmări din lumea concertului, sînt de notat cu precădere seara de sonate Günther Prömm (cello) și Horia Cristian (pian) de un aport muzical și o ținută interpretativă excelente, recitalul Beethoven al pianistei Gabriela Popescu, pătrunzător gîndit și realizat într-o sobrietate ce n-a avut nimic comun cu uscăciunea sau lipsa de vibrație ci, din contra, a accentuat punerea în valoare a unor concepții mature și calitative în redarea celor trei sonate programate, în sfîrșit concertul cameral oferit de filarmonicienele Elsi Kloess (vioară), Tereza Cristian (vioară), Astrid Philippi (violă), Eva Marko (cello) și Suzana Toduța (contrabas). Modul în care au pregătit un ales program, îndreptățește speranța că vor reveni pe estrada muzicii de cameră spre satisfacția ascultătorilor și spre buna evoluție a grupării.

Cu acest prilej a putut fi unanim remarcată tînăra oboistă Elena Bândilă, o talentată instrumentistă al cărei concurs în manifestări de ansamblu sau solistice va fi oricînd binevenit.

Ateneul tineretului a dat cuvîntul în recitaluri proprii unor elemente brașovene din anii terminali ai liceului de muzică și care profilează bune perspective de viitor. Acestea au fost Liana Stegaru (pian) cu joc simțit și clar organizat, dînd dintre altele dovada unei înclinații surprinzător de afirmate pentru

stilul brahmsian, Mihai Constantinescu (pian) temperament pronunțat, încă în curs de zăgăzuire, cu cele mai multe puncte bune în pagini de Chopin și Cornel Țăranu și Cristina Dimitriu (violă) bine ancorată în tehnică și sonoritate și de o vădită muzicalitate, evidențiată mai ales în Händel și Hindemith.

Romeo ALEXANDRESCU

Cluj

La vreo treizeci de kilometri de Cluj, pe șoseaua spre Oradea, se deschide spre stînga un drum asfaltat, care șerpuiește de-a lungul văii Someșului Mic, urcînd în serpentine din ce în ce mai spectaculoase masivul Gilăului din Munții Apuseni. Curînd, întîlnim în cale prima hidrocentrală — inaugurată anul trecut — din șirul construcțiilor de acest fel, destinate să facă din apa Someșului o nouă sursă dătătoare de energie electrică. Trecem dincolo de lacul de acumulare, format în amontele barajului și urcăm tot mai sus, pînă se profilează la înălțime un nou baraj masiv de beton, în jurul căruia se întinde așezarea de barăci a șantierului celei de-a doua hidrocentrale a complexului Tarnița de pe Someș. Lucrarea este practic încheiată și se așteaptă colectarea apelor în cel de-al doilea lac de acumulare, pentru a se pune în funcțiune și acest important obiectiv, încă în vara anului în curs. Dar astăzi este duminică dimineață, o însorită duminică de mai, iar muncitorii se află strînși la clubul șantierului, unde Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului Cluj, în colaborare cu Comitetul de Partid al Complexului hidroenergetic Tarnița, au organizat o amplă manifestare cultural-artistică, mobilizînd valoroase forțe din Clujul învecinat. Acțiunea se desfășoară sub semnul celor două evenimente majore ale anului — cea de a XXX-a aniversare a Eliberării și cel de-al XI-lea Congres al Partidului — dar și sub acela al aniversării a 1850 de ani de la atestarea Clujului ca municipiu printr-un decret al împăratului roman Hadrian. Forțele care-și dau concursul în domeniul muzical sint într-adevăr de prim ordin : violonistul Ștefan Ruha, acompaniat de pianistul Ferdinand Weiss, execută *Balada* de Ciprian Porumbescu și *Dansuri românești* de Béla Bartók, soprana Lucia Stănescu prezintă cîntecul Stăncuței din *La seceriș* de Tiberiu Brediceanu și o arie din *Madame Butterfly*, baritonul Dionisie Konya interpretează un lied de Nicolae Bretan pe versuri de Ady Endre și o melodie populară maghiară, iar corul de cameră *Viva la musica* al Casei de cultură municipale din Cluj, dirijat de Gabriela Crețu, dă glas cîntecelor *Țară iubită* de Mircea Neagu și *Cimpoiul* de Dinu Stelian, alături de un șir de izbutite prelucrări ale lui Tudor Jarda după cîntecele populare *Foicică de ciper, Foaie verde de măr dulce* și *Slobozi-ne gazdă în casă.* Toate aceste manifestări muzicale alternează cu prezentarea deosebit de atractivă a unor pagini de literatură : poeții Aurel Rău, Alexandru Căpraru și Letay Lajos citesc din versurile lor proprii, prozatorii Viorel Cacoveanu și Mikó Erwin din creațiile lor dedicate constructorilor de hidrocentrale, scriitorul D. R. Popescu dă citire unor versuri de Geo Dumitrescu, actorii Carmen Galin și Anton Taub recită versuri și interpretează momente din spectacole de teatru, ziaristul Banner Zoltán interpretează pagini de poezie în limba maghiară. Dacă la toate acestea mai adăugăm însuflețitele cuvinte ale unor cadre universitare de prestigiu, expoziția de carte deschisă pe terasa clubului — la care scriitorii prezenți oferă autografe — și expoziția de artă plastică organizată într-una din sălile localului, obținem o imagine de ansamblu a amploarei pe care a luat-o această manifestare, întîmpinată cu un mare interes de către muncitorii, tehnicienii și inginerii șantierului. Ne întoarcem în Cluj, păstrînd în memorie măreția lucrărilor în curs de executare, frumusețea peisajului montan, dar mai ales dragostea cu care toți cei prezenți în sală și pe scenă au participat la această șezătoare duminicală de un înalt nivel literar-artistic.

E. E.

*

Recentul concert simfonic al orchestrei clujene a fost dirijat de Adrian Sunshine (S.U.A.) și a avut solist pe violonistul Ghedeon Kremer (U.R.S.S.). Programul a cuprins *Simfonietta pentru orchestră de cameră*, în prima audiție, de Hormoz Farhat, *Concertul pentru vioară și orchestră* de P. I. Ceaikovski și *Variațiunile „Enigma"* de Edward Elgar, de asemenea în primă audiție.

Dirijorul a redat cu precizie și finețe acuratețea clasică a Simfoniettei. Compozitorul iranian H. Farhar, prezent în sala de concert, a fost călduros aplaudat.

Concertul de Ceaikovski a creat bucuria unei autentice realizări. Evoluția excepțională a violonistului Ghedeon Kremer a prezentat concertul, vibrant, cuceritor, cald și strălucitor totodată, al marelui compozitor rus. Virtuozitatea solistului a fost dublată de pasiunea cu care cîntă, entuziasmînd publicul. În primul bis, Parafraze, pe aria *„Ultimul trandafir"* din opera Martha de Flotow, artistul a electrizat sala. A amintit de Paganini, a cărui bravură violonistică a rămas legendară, sau de Franz Liszt, corespondentul acestuia în virtuozitate pianistică, care a creat genul de variațiuni de mare efect pe diferite teme din opere. Cel de al doilea bis, *Elegie* de Igor Stravinski, cu totul de altă factură, a fost interpretat interiorizat, deosebit de expresiv. Violonistul Ghedeon Kremer interpretează orice gen de piese cu aceeași degajare și perfecțiune, cu aceeași integrare deplină în stilul respectiv.

Acompaniamentul orchestrei, sub bagheta lui Adrian Sunshine, a fost de asemenea excepțional. Știind să lase vioara să cînte, atît în momentele de adîncă expresivitate cît și în cele de sclipitoare bravură, indicînd cu precizie intrările timbrate ale diferitelor instrumente, a creat un echilibru perfect între masa orchestrală și partida solistului, integrîndu-se, ca și violonistul, în aceeași autentică atmosferă ceaikovskiană.

Din pleiada de compozitori englezi care s-au afirmat spre sfîrșitul sec. al XIX-lea și primele decenii ale sec. al XX-lea, cum sînt : Mackenzie, Parry, Cowen, Stanford, Smyth, Holbrooke, și alții, am avut prilejul să-l cunoaștem pe Edward Elgar (1857 — 1934), prin *Variațiunile „Enigma"*. În interpretarea dirijorului Sunshine am audiat o frumoasă compoziție, cu creșteri și contraste sonore, cu un colorit orchestral de asemenea bine reliefat, de un lirism specific, mai reținut decît cel al unor compoziții simfo-

nice din aceeași epocă, dar nu mai puțin penetrant. Adrian Sunshine are o suplețe prin care dă pulsație muzicii ; bunul său gust artistic preferă o soluție de o ținută mai sobră. Orchestra filarmonicii clujene a avut o bogată și îngrijită sonoritate, pretîndu-se la o elegantă expresivitate, ceea ce îi justifică succesele dobîndite și în turneele de peste hotare.

*

Corul *Iacob Mureșianu*. al Casei Municipale de cultură din Cluj, a împlinit recent trei ani de activitate, timp în care s-a impus prin seriozitatea muncii de pregătire a unui vast repertoriu și printr-o susținută prezență în viața noastră culturală și artistică, participînd la numeroase concursuri corale și obținînd titlul de laureat al Festivalurilor *Craiul Munților* de la Deva (1972) și *Sarmis* de la Hunedoara (1973).

În concertul dedicat celei de a XXX-a Aniversări a Eliberării patriei noastre și a Congresului al XI-lea al P.C.R., am audiat coruri din repertoriul permanent al formației, de I. Savu, Iacob Mureșianu, G. Musicescu, I. Vidu, Gh. Bazavan, C. Cherebețiu, I. Dănielescu și I. Chirescu.

Considerăm un eveniment premiera clujeană a Baladei *Constantin Brâncoveanu,* lucrare caracteristică compozitorului Iacob Mureșianu. de o expresivitate și inspirație cuceritoare. Baritonul Ion Budoiu a interpretat rolul lui Constantin Brâncoveanu, redînd prestigiul personajului și al compoziției. Povestitorul a fost întruchipat de tenorul Viorel Baciu, student la Conservator, ce s-a impus prin o serie de audiții și spectacole din această stagiune, iar Sultanul a fost interpretat de basul Ion Popovici, membru al corului.

Conservatorul *Gheorghe Dima* a sprijinit din nou această acțiune însemnată, participînd cu studenții instrumentiști. care au susținut partea orchestrală.

Concertul a fost condus cu elanul cunoscut de profesorul Marius Cuteanu, al cărui merit nu mai e necesar să fie exprimat în plus.

Enea BORZA

Satu Mare

Iubitorul de muzică aflat într-o zi de marți la Satu Mare va fi în mod firesc tentat să ia parte la un concert al Filarmonicii locale. Găsindu-ne într-o astfel de zi în municipiul milenar de pe malurile Someșului, nu rezistăm nici noi acestei tentații și iată-ne instalați seara în cocheta sală cu decorațiuni interioare neo-baroce, rezervată unor astfel de manifestări. La pupitru se află un oaspete din S.U.A., Harold Bauer, care stabilește aci primul contact cu o formație simfonică românească, înainte de a-și continua turneul la Iași. Din expunerea orală făcută de secretara artistică a Filarmonicii înainte de începerea concertului (destinată, după cîte ni s-a explicat, să înlocuiască programul de sală tipărit !), înțelegem că Harold Bauer, muzician cvadragenar, originar din New York, este în prezent dirijor permanent al Filarmonicii din Erie — Pennsylvania, după ce a funcționat în aceeași calitate timp de zece ani la Filarmonica din Illinois. Pentru început, bagheta lui pune în valoare energia dramatică și romantismul „naturist", definitorii pentru uvertura *Freischütz* de Weber ; orchestra răspunde cu mult elan indicațiilor sale, făcîndu-se remarcate și frumoase solo-uri de corn, de violoncel și de clarinet. Urmează apoi *Simfonia nr. 29 în La major KV 201* de Mozart, creație juvenilă a maestrului de la Salzburg, căreia dirijorul american se ferește să-i confere accentele grandioase, caracteristice simfoniilor mozartiene tîrzii, preferînd să-i releve transparența orchestrației, stilul alert, amabil, caracterul de divertisment. Principala reușită a serii o prilejuiește însă *Simfonia nr. 8 în Sol major op. 88* de Dvorak, la care Harold Bauer antrenează orchestra într-o interpretare străbătută de poezie robustă și vivifiantă, cu aluzii agreste pline de pitoresc. Gestica sa este sobră, deosebit de clară, vădind o cunoaștere aprofundată a partiturii. Intențiile i-au fost înțelese și puse în practică de către o formație instrumentală care — deși există ca Filarmonică de stat abia din anul 1950 — demonstrează remarcabile calități de profesionalism, relevîndu-se îndeosebi corzile și unii suflători soliști.

După cum ne-a arătat ulterior inimosul director al instituției, cîntărețul Ștefan Gregorovici — care conduce Filarmonica sătmăreană de cinci ani —, succesele se explică în primul rînd prin atragerea treptată a unui număr tot mai mare de instrumentiști absolvenți de Conservator, a căror calificare superioară a influențat în mod hotărîtor calitatea generală a concertelor. Publicul a reacționat pozitiv, ajungîndu-se în prezent ca 320 din cele 350 de locuri ale sălii să fie reținute pe bază de abonamente. Programele concertelor îmbină atractivitatea cu grija pentru programarea consecventă a creației românești (42 de lucrări originale în stagiunea 1973/1974). La data apariției acestor rînduri se vor fi consumat „Zilele muzicale sătmărene" (aflate la cea de-a doua ediție), ale căror afișe anunțau — pe parcursul a șapte zile — nu mai puțin de șapte concerte simfonice, camerale, corale și folclorice la sediul Filarmonicii din Satu Mare, pe lîngă alte concerte la cluburile muncitorești și de tineret din oraș și în localitățile apropiate : Carei, Tășnad și Negrești. Începînd cu concertul inaugural, condus de dirijorul permanent Alexandru Munteanu (cu lucrări de Marțian Negrea, Paul Constantinescu, Doru Popovici, Vasile Herman) și terminînd cu concertul de închidere, dirijat de Mihai Brediceanu (cu un program dedicat în exclusivitate lui George Enescu), „Zilele muzicale sătmărene" prilejuiesc o cuprinzătoare trecere în revistă a creației românești de toate genurile și stilurile. Într-adevăr, în vechiul centru cultural și industrial din nord-vestul țării se depun eforturi susținute, încununate de succese incontestabile, pentru promovarea culturii muzicale naționale și pentru formarea unui public nou, iubitor al artei sunetelor.

E. E.

RECENZIE

„Arta trubadurilor" de Doru Popovici

Cercetător neobosit și pasionat al muzicii de toate genurile, Doru Popovici și-a oprit atenția și asupra artei, mai puțin cunoscute, a trubadurilor.

Două sînt coordonatele la care poate fi raportată această lucrare, apărută recent la Editura Muzicală

a Uniunii Compozitorilor : o documentare extrem de bogată care a mers la cele mai îndepărtate surse, la obîrşia genului, şi dragostea autorului pentru o artă care a îmbinat în chip strălucit poezia şi muzica. De altfel întreaga lucrare se desfăşoară şi ca redactare, sub semnul celei mai afirmate poezii — ceea ce nu însemnează că muzica nu are prezenţa ei eficientă, adusă în joc cu toată competenţa autorului.

După ce face chiar etimologia cuvîntului care în provensală *trobador* corespunde *truverilor* din nordul Franţei şi minesänger-ilor din Germania, arată înflorirea acestei arte, începînd cu cea de a doua jumătate a secolului al XI-lea. Este arta poeţilor cîntăreţi care se acompaniau ei înşişi la diferite instrumente (harpă, vielă, violă) sau îşi angajau, alteori, instrumentişti care să-i acompanieze.

Arta trubadurilor apare la curţile marilor feudali, ea înfloreşte în epoca cruciadelor după cum avea să sufere, ca orice artă laică, şi persecuţia aspră, din partea catolicismului.

Autorul găseşte prilejul să facă o seamă de incursiuni (ceea ce aparţine, de altfel, ca specific propriului său stil oral, discursiv) în domeniul acelor poeme epice *(chansons de gestes)* cît şi în literatura populară medievală, nelipsită de un pronunţat colorit satiric, cum ar fi savuroasele mici povestiri ale poporului *(fabliaux).*

Ocupîndu-se de muzica evului mediu, Doru Popovici arată că ea a preluat în mod creator coordonatele muzicale ale epocii antice, caracterizată pe de o parte de o artă laică, şi o artă bisericească. Din îmbinarea monodiei greceşti cu psalmodia ebraică avea să ia naştere în vestul Europei, cîntul gregorian. Acest capitol deosebit de interesant conduce în chip firesc la „zorile polifoniei" cînd începe a fi folosit şi procedeul imitaţiei.

Despre măiestria trubadurilor autorul vorbeşte cu entuziasm, arătînd că cea mai mare parte a acestor oameni dăruiţi au fost cavaleri feudali şi că alături de sentimentul dragostei, apăreau, în cîntecele lor, şi aspectele sociale, uneori cu o aspră critică o epocii.

Arta trubadurilor este văzută sub raportul muzical, ca o fuziune sonoră, echilibrată şi originală, între cîntecul gregorian şi cîntecul popular. Şi la acest capitol, Doru Popovici comentează, cu competenţa-i recunoscută, melodiile de tip modal, cu *trepte mobile*, uneori cromatice, generate de influenţa orientală, adusă prin arabi, privinţă în care se poate vorbi de un polimodalism atrăgător şi vizionar.

Cît priveşte arta propriu-zisă a trubadurilor, aceasta era vocală prin excelenţă, iar aspectele instrumentale se desfăşurau în introduceri, în punţile de legătură şi mai ales în concluzii. Autorul subliniază muzicalitatea textului literar, comentînd pe rînd, cîntecele istorice, dramatice, de dans, şi *reverdiile* sau *reverzirile* — acele cîntece vesele inspirate de revenirea primăverii — apoi obadele şi cîntecele de curtuazie, fără a neglija nici cîntecele religioase, după care face o interesantă comparaţie între cîntecul de trubaduri şi madrigalul renascentist.

Operele trubadurilor provensali ca şi cele ale truverilor din nordul Franţei au exercitat o puternică influenţă şi în celelalte ţări din Occident : Spania, Italia, Germania, Anglia.

Arta trubadurilor apare de asemenea într-o seamă de mari opere unde ea este evidentă, ca de pildă în *Orfeu* de Monteverdi, *Trubadurul* de Verdi, *Tannhäuser* de Wagner şi chiar *Pelléas et Melisande* de Debussy.

Autorul trece apoi la anumite „portrete" de trubaduri celebri, înlesnindu-ne cunoaşterea unor artişti de seamă ai timpului ca de pildă Jaufré Rudel, contele Guillaume de Poitiers, Marcabru, Bernard de Ventadour, Peir Vidal etc. etc.

Scrisă într-un stil extrem de cursiv şi de atrăgător, beneficiind de cunoştinţele muzicianului ca şi de talentul poetic al lui Doru Popovici, cartea „Arta trubadurilor" are darul de a apropia pe lector de aceşti artişti plini de pitoresc care au jucat un rol de seamă în evoluţia marii muzici şi care suscită şi astăzi o enormă simpatie şi interes.

J.-V.P.

CRONICA DISCULUI

Debutul discografic al pianistului Dan Grigore (debut ce s-a lăsat prea mult aşteptat, întîrziind îndelung în urma ieşirii în arena naţională şi internaţională a artistului nostru, laureat al concursului *George Enescu* — 1961 şi 1967 — şi Montreal — 1968) prilejuieşte astăzi reconfirmarea remarcei pe care critica muzicală a făcut-o cu ocazia evoluţiilor interpretului din decursul ultimelor două stagiuni şi pe care, la rîndu-i — în prezentarea tipărită pe mapa discului — Florino Delatola o formulează perfect, condensînd-o în această singură frază : *„Dacă, în primii ani ai carierei sale, Dan Grigore părea să incline către latura de strălucire a pianisticii* (căreia îi era predestinat, printr-o serie de virtuţi tehnice, native — n.n.) *ulterior a evoluat în favoarea unei anume interiorizări, a unei certe rigori stilistice.* (Cărora le era în egală măsură sortit, prin cultivarea altor predispoziţii — la fel de viguroase, dar ascunse — sub îndrumarea regretaţilor maeştri Mihail Jora şi Florica Musicescu ; proces ce continuă încă, sub un sever autocontrol şi — dacă instinctul nu mă înşeală, cumva — beneficiind de sfaturile pe care Cella Delavrancea nu le precupeţeşte nicicînd, realelor talente, fie ele la început de drum ori în plină consacrare — n. n.).

Programul Chopin-Debussy, ales de Dan Grigore pentru primul său disc, demonstrează de asemenea faptul că, la el, rigoarea stilistică se grefează pe o mare disponibilitate stilistică. Iar dacă pianistul a opus *Preludiilor* lui Debussy (cîntate cu tot farmecul şi misterul, cu toată delicateţea stranie a picurilor cristalini ce dau sensuri nebănuite unor neînsemnate urme de paşi pe zăpadă ori aerului înmiresmat şi sonor al înserării), *Studiile şi Scherzo*-urile lui Chopin (cizelate în cea mai bună manieră lipatiană — relevînd contrapunctul disimulat în armonie sau melodia tăinuită sub cascada perlată a figurărilor) în loc să le alăture pentru confruntare (aşa cum oricine ar fi fost tentat să o facă) *Preludiile* romanticului polonez, este desigur din dorinţa firească de a oferi mai întîi acele pagini apropiate spiritului contemporan, prin tumulturile lor revoluţionare, şi totodată făcînd parte din repertoriul comun atît profesioniştilor cît şi melomanilor.

LUMINIŢA VARTOLOMEI

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

Prolégomènes à un historique de la symphonie roumaine contemporaine

Octavian Lazăr COSMA

La musique roumaine des derniers trente ans enregistre une remarquable affirmation du genre symphonique, attestée non pas tellement par le nombre sans précédent des oeuvres que par la vigueur de l'expression artistique. Si dans une phase antérieure de l'histoire musicale roumaine, l'importance de la symphonie n'a été que relative, aujourd'hui, par contre, des ouvrages — impressionnants par le nombre autant que par la puissance communicative de leur message — retiennent l'attention. Un tour d'horizon rapide est suffisant pour offrir des exemples significatifs : les seize symphonies composées par Cuclin après 1944, les douze symphonies et les dix simfoniettas de Mihail Andricu, les huit symphonies que A. Mendelsohn et Wilhelm Berger ont, chacun, composés, les cinq autres de Marcel Mihalovici, les cinq encore de Sigismund Toduță, les quatre de Gheorghe Dumitrescu, les quatre enfin de Doru Popovici, pour ne plus continuer l'énoncé numérique des ouvrages du genre, variant de un à trois, dont témoignent les fiches d'évidence des compositeurs. Sans doute, la quantité ne veut pas dire grand'chose en matière d'art musical. Elle illustre cependant le mieux l'intérêt croissant dont jouit à l'heure actuelle la symphonie de la part des créateurs. Alors même qu'il ne s'est pas toujours manifesté avec la même constance, l'attrait exercé par la symphonie constitue la meilleure preuve de l'ambiance favorable dans laquelle elle s'affirme, aussi bien que de la maturité et du stade avancé de la pensée créatrice roumaine moderne.

Avec le quatuor et le concerto instrumental la symphonie a été la source de recherches assidues et persévérantes sur la voie d'une fusion des éléments musicaux nationaux et universels. Depuis que Georges Enesco avait prouvé à quel point le mélos populaire este apte d'offrir des motifs d'une valeur en rien moindre que ceux provenant de l'invention créatrice de l'auteur, son exemple a été suivi par ses collègues de génération qui, à leur tour, apportèrent des arguments nouveaux en faveur de la solution nationale préconisée par Enesco. Depuis 1944 cependant, un revirement spectaculaire — patiemment préparé et attendu — est en train de se produire : du fait de sa pénétration dans la spiritualité roumaine contemporaine — folklorique ou non —, du fait de s'être imprégnée de la sensibilité qui nous est caractéristique aujourd'hui, la symphonie este en train d'acquérir de nouveaux traits capables de la définir dans son contexte actuel.

Le processus du développement de la symphonie contemporaine comporte deux phases qui, malgré leurs nombreux point d'incidence, demeurent distinctes, étant délimitées par l'année 1958 qui a fait résonner sous la coupole de l'Athénée Roumain la *Symphonie de chambre* de Georges Enesco. Marquant profondément la création symphonique, l'événement peut à juste titre être considéré comme un carrefour dans le domaine de l'art des

sons. Cuclin et Andricu, certes, ont été moins influencés par le style novateur du morceau, leur chemin se poursuivant sans détours, tel qu'ils se l'étaient tracé dès leurs débuts. Mais, aux compositeurs qui s'affirmaient depuis une dizaine d'années à peine, la *Symphonie de chambre* donnait un souffle créateur nouveau.

La première phase se caractérise par un intérêt croissant pour le genre symphonique. Les ouvrages composés par des musiciens d'âge différent (Enesco, Cuclin, Ion Dumitrescu, Zeno Vancea, Gheorghe Dumitrescu, Sigismund Toduță, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, relèvent d'un spectre dramaturgique varié que domine l'adhésion au concept d'une symphonie néo-romantique, monumentale, épique, lyrique, dramatique pastorale, mais — quelle qu'elle soit — fidèle aux structures accréditées du genre. On observe de plus une tendance générale à établir des associations aussi immédiates que possible avec la source folklorique, fait qui allait se traduire dans une conception d'essence modale diatonique et constituer en fin de comptes un trait caractéristique, reliant organiquement les ouvrages symphoniques de cette étape. Celle-ci ne fut toutefois pas exempte de quelques forces centrifuges pour lesquelles l'élargissement du cadre de la symphonie signifiait — et offrait le moyen — d'accomplir la reconsidération de sa substance et de sa structure, telle que la réclamait du reste, avec une insistance chaque jour plus grande, le déroulement rapide des innovations stylistiques. Dans ce sens, se détachent Georges Enesco, au premier plan, et Tiberiu Olah.

La deuxième phase du développement de la symphonie contemporaine — d'un dynamisme moins marqué — témoigne d'une telle diversité de styles que ne saurait que difficilement y découvrir les éléments d'homogénéité. Le nombre des ouvrages symphoniques en est plus réduit, ce qui s'explique par l'incompatibilité de la forme de cette création monumentale destinée à l'ensemble orchestral avec le principe du „total des douze sons" qui nie le caractère fonctionnel et anéantit la loi du contraste tonal ou modal. Des tendances novatrices s'imposent — chaque jour plus pressantes —, lesquelles, encore que dégénérées par rapport aux modèles classiques de la symphonie, ne visent pas moins à la conciliation des principes anciens avec les hypostases stylistiques nouvelles. Les vétérans continuent d'écrire des symphonies classiques, alors que les jeunes cherchent assidûment les solutions novatrices. C'est encore pendant cette deuxième phase que prend vie dans l'esprit de certains compositeurs l'idée que le genre et la forme symphoniques ne seraient plus actuels et que les moules traditionnels ne correspondraient plus à notre époque. Ce scepticisme à l'égard des possibilités de la symphonie n'a pas manqué d'exercer une influence évidente sur les compositeurs que semblaient ignorer cette vérité immuable que la viabilité d'un genre musical ne dépend guère des schémas, mais seulement de celui qui lui prête vie. On pourrait, dans ce sens, citer les noms de quelques compositeurs marquants qui pour cette raison n'ont pas abordé ce genre pendant l'étape dont nous nous occupons, ou qui ne l'ont fait qu'en affleurant des genres et des formes adjacentes ce qui a mené à une transplantation de la symphonie à d'autres coordonnées ; jusqu'aux titres mêmes de certaines partitions qui évoquent des symphonies de chambre, concertantes, sérénades, oratorios, microsymphonies, etc. L'attitude de ces compositeurs semble venir à l'appui des affirmations de C. Brăiloiu — voir l'enqête entreprise dans les colonnes de la revue *Muzica* en 1920 — lorsqu'il se demandait si, par hasard, on n'avait pas écrit un nombre suffisant de symphonies, laissant par là à entendre que le chemin de la pensée symphonique roumaine est autre que celui de la pensée allemande, le premier découlant de la spécificité du mélos populaire roumain qui ne peut se mouler d'après les conventions académiques.

La nécessité, ou simplement l'opportunité d'une musique à programme a pesé lourd dans la création symphonique de la première phase, puisqu'elle devait faciliter au public l'appropriation de la dialectique des images musicales. Plusieurs sphères idéelles sont à distinguer : premièrement, celle des idées sociales-historiques cultivées, par exemple, dans la *II-e Symphonie „De la République"* de Gheorghe Dumitrescu ; N. Buicliu aussi chante la République dans sa *II-e Symphonie ;* A. Mendelsohn compose la I-re Symphonie „23 Août", II-e „1848" ; pour Cuclin, c'est *„L'Appel de la Paix" (XVI-e Symphonie)*, alors qu'Andricu consacre sa XI-e Symphonie à la mémoire des victimes du fascisme, Diamandi Gheciu compose une *„Symphonie de la Libération"* et Doru Popovici immortalise dans sa *I-re Symphonie* intitulée *„Doftana"* le souvenir du triste épisode passé entre les murs de cette prison.

Une seconde sphère d'idées est inspirée par le thème de la patrie et de son paysage : *„La Symphonie du Printemps"* de Marțian Negrea, la *III-e Symphonie „La Reconstruction"* de Alfred Mendelsohn, ou encore *„La Symphonie carpatine"* de Paul Jelescu. D'autres compositeurs évoquent la mémoire de quelques figures marquantes : Sigismund Toduță et A. Mendelsohn, par exemple, consacrent leur genie inventif à Georges Enesco *(II-e Symphonie* et, respectivement, *VI-e Symphonie) ;* Nicolae Iorga revit dans la *IV-e Symphonie* de Doru Popovici ; Ovide enfin que rappelle à la mémoire des contemporains la *III-e Symphonie* de Sigismund Toduță qui porte même le nom du poète latin. Dans ce même contexte, citons également des ouvrages symphoniques d'un caractère particulier : *„La Symphonie du temps présent"* et *„Simphonia giocosa"* de Marcel Mihalovici

Le caractère programmatique des années '50 n'exclue pas certain climat rhétorique, certain excès descriptif favorisant la création d'une musique illustrative ; souvent, l'idée de la symphonie impliquait une sobriété de moyens, associée à une complexité de l'expression que la musique n'arrivait pas toujours à rendre, celle-ci se maintenant au déploiement d'un discours sans relief et prégnance. Néanmoins, quelques ouvrages programmatiques d'une facture spéciale ont été écrits et dans ce sens Cuclin se détache, tel un exemple : sa *V-e Symphonie* cerne le conflit des facteurs favorables, et défavorables, étant dénommée — par suite de ses dimensions — *„Cheops", les VI-e — VIII-e Symphonies* renferment un cycle pastoral, ce pendant que la *IX-e Symphonie* témoigne de „l'âme du peuple" par son appartenance à la source folklorique.

En même temps, quelques symphonies dépourvues de tout programme usent d'un langage néo-romantique empreint de résonances nationales, en illustrant avec désinvolture certaine tendance à raccorder l'expression au mélos populaire.

Quant à la deuxième étape, ses créations symphoniques ne sont que sporadiquement programmatiques. Retenons toutefois quelques titres qui se réclament du contraire : *„La Symphonie de Ploiești"* de Paul Constantinescu, la *III-e Symphonie La Psaltique* de Doru Popovici ou la *II-e Symphonie* de Dumitru Bughici essayant de réaliser l'image du cosmos. Wilhelm Berger dénote, lui, de la constance dans l'élection délibérée d'un cycle programmatique d'une capacité expressive débordante : *La Lyrique, L'Epique, La Dramatique, La Tragique, La Musique solennelle, L'Harmonie, L'Energie, L'Étoile du Berger.* On trouve aussi quelques titres plus généraux qui font valoir une sorte de nécessité programmatique d'essence musicale : *La Symphonie variée* de Marcel Mihalovici, la *Symphonie cantabile* de T. Grigoriu, la *Symphonie ostinato* de D. Voiculescu, la *Symphonie Serenata* de A. Porfetye, la *Symphonie Giocosa* de Cornel Țăranu.

L'horizon stylistique de la symphonie après 1958 gagne en diversité, se réclamant des paramètres les plus variés. Les structures néo-classiques et néo-romantiques se maintiennent, la musique roumaine ayant toujours manifesté de l'intérêt, à leur égard. Il se peut que ce soit précisément à cause de cette orientation que la symphonie continue d'être robuste. Aux côtés de musiciens consacrés cheminent des P. Bentoiu, M. Chiriac, Ludovic Feldman, Th. Grigoriu, Anatol Vieru, E. Junger, A. Porfetye, A. Rațiu, A. Constantinescu et d'autres, tous auteurs de partitions aussi denses que vigoureuses. Cette catégorie ne comprend pas aussi les créateurs de symphonies d'école. Ajoutons-y toutefois les compositeurs qui ne cessent de manifester leur volonté de rajeunir le genre symphonique en cherchant avec ardeur des solutions novatrices destinées à assurer la régénération aussi bien que la perpétuation de la structure symphonique. Les partitions représentatives de cette dernière orientation témoignent de quelques traits fondamentaux, parmi lesquels la recherche d'un équilibre entre le discours musical de type homophone et contrapuntique — qui, des années durant, a préoccupé certains compositeurs, dont de nombreux ont passé du côté des déploiements libres, contrapuntiques. Il n'est pas exclus que la configuration monodique du chant populaire même ait provoqué l'apparition de cette tendance, dans le but de faciliter l'impression du discours musical de formules d'intonation d'essence modale. Cornel Țăranu, par exemple, dans sa *„Simfonia brevis"*, est absolument édifiant. Délibérément inscrit sur l'axe énescien, cet ouvrage acquiert une particularité supplémentaire du fait que dans son premier mouvement il fait valoir le style *parlando rubato*, riche en déploiements „à variations", ce pendant que son deuxième mouvement apportent des rythmes *giusto* aux accents vigoureux.

Le caractère thématique entraîne une diversité illimitée des types conceptuels. Des partitions opposant des idées contrastantes rejoignent celles dont la configuration thématique développe ou infirme les schémas traditionnels. Jusqu'à présent, les symphonies précédentes exploraient toutes les virtualités d'un thème, aboutissant à l'établissement de filiations organiques entre les thèmes des différents mouvements. Dans de nombreuses symphonies, le caractère thématique d'essence modale exploite l'univers de l'ensemble des douze sons dans une structuration débordante. Par ailleurs, une nouvelle voie se fait sentir : celle qui tend à réaliser une soudure de l'oeuvre musicale non pas au moyen du thème choisi, mais par l'extension des paramètres d'un mode ou d'une succession variable de sons — souvent disposés de manière chromatique — qui engendrent des hauteurs, des durées, des timbres. Relevons aussi la solution préconisée par N. Beloiu dans sa *Symphonie*, à savoir que la construction s'édifie à partir des multiples puissances du son, mises dûment en valeur ; d'autre part, le caractère personnel du discours mélodique, l'ordonnance intervallaire, tendent à assimiler organiquement l'entier champ acoustique par leur disposition sur la verticale en groupes compacts qui atteignent aux douze sons en sollicitant une densité adéquate de la tension et des timbres.

On assiste à une modification du cycle symphonique même, puisqu'il est en train de subir soit une amputation de ses mouvements, soit une amplification jusqu'à six. D'autres fois aussi, les mouvements empruntent des structures préclassiques. Dans ce sens, relevons la *II-e Symphonie* de Wilhelm Berger — *Ballata,*

Toccata, Aria, Récitatif, Romance, Fantaisie. Sans doute, une architectonique nouvelle redimensionne l'aspect de la symphonie. Particulièrement fréquentes, les structures ouvertes qui découlent du principe des variations. Berger représente dans ce contexte le chercheur infatigable doué d'une grande fantaisie et de beaucoup de courage en ce qui concerne le domaine de la forme symphonique.

La symphonie contemporaine manifeste souvent des tendances synchrétiques, approchant des genres variés dont elle emprunte néanmoins certaines caractéristiques. Plus d'une fois on se trouve devant une symphonie concertante, de chambre ou vocale.

L'émancipation orchestrale amène un trait novateur de plus : il y a longtemps qu'a pris fin certaine suprématie de tel ou tel groupe orchéstral. A présent les instruments de percussion se sont émancipés et, parfois, leur confert-on des fonctions de soli en premier plan. On a déjà renoncé à l'écriture compliquée, aux doublures qui mettaient en évidence des timbres soli, des passages de virtuosité où l'individualité, voire même l'inédit de certains coloris étaient appelés à prêter une ingénieuse polychromie à la facture de l'ouvrage.

Arrêtant là, la série de nos observations synchrétiques sur la configuration et le chemin parcouru par la symphonie contemporaine roumaine, il convient de souligner la richesse des contributions, susceptible de naître l'espoir dans l'avenir heureux du genre symphonique qui, en dépit de toutes ces tendances dégénérescentes, projette ses vertus expressives et toujours actuelles.

L' école roumaine du violon : actualité – perspectives

George MANOLIU

La plupart des ouvrages concernant l'évolution de l'art du violon pendant les trois derniers siècles et même, quelque peu, au-delà, limitent la recherche au simple enregistrement des conquêtes techniques déterminées par l'apparition des grands virtuoses et du continuel renouvellement du répertoire. Se situant ainsi dans un angle étroit quant à la perspective sur le phénomène, manquant d'analyse stylistique, dépourvus d'un réel entendement des problèmes fondamentaux de cet art, ces ouvrages n'ont pu, par conséquent, conférer au concept d',,école" qu'un contenu schématique pauvre de ces idées qui, pour être importantes, sont aussi capables de le définir.

Les progrès techniques accélérés de la première moitié de notre siècle amènent des changements significatifs dans la connaissance et la circulation des valeurs de l'art de l'interprétation. Grâce aux possibilités d'enregistrement et de commentaire ,,sur le vif" de tout acte d'interprétation créateur, des critères nouveaux sont apparus dans l'esthétique de l'interprétation. D'autre part, l'activité internationale si dynamique des concertistes, le caractère compétitif des concours, tout cela ouvre la voie vers une connaissance et une confrontation des points de vue, les écoles de violon manifestant fort clairement leurs traits essentiels. De plus, le rôle que la ,,grande personnalité" du violon est appelée à jouer se configure nettement dès les premières décennies du siècle : pour la définition du style concertant à une certaine étape de la pensée musicale, elle constitue un facteur de la première importance. Ainsi, avons-nous assisté à une transformation du style lorsque Joseph Joachim ouvrait la lutte contre l'excès de virtuosité, lorsque le grand Ysaye s'engageait lui aussi dans ce même combat, devant le mener plus loin, jusqu'à ces trois coryphées, brillants messagers de la spiritualité et de la sensibilité de leur nation — le Français, Thibaud ; le Viennois, Kreisler ; le Roumain, Enesco — qui, à leur tour, allaient le continuer. A l'étape suivante de la pensée musicale, une autre vision sur l'interprétation fait son apparition, en correspondant certes à l'esprit du moment, mais en se gardant fidèle à l'idée d'une nécessaire intellectualisation du style de violon ; cette vision nouvelle s'est manifestée notamment par David Oistrach, Henryk Schering et Isaac Stern.

Cela dit, que reflètent les écoles ? Sans qu'il soit possible de les confondre ou simplement de les dissimuler, deux aspects distincts en ressortent : la nature et la vigueur du talent d'une nation, et la conception d'organisation de l'enseignement envisagé comme un moyen de faire valoir le talent que nous venons de mentionner.

Les grands centres d'ancienne civilisation musicale de l'Occident — vers lesquels aspiraient autrefois les talents désireux d'obtenir la consécration — ne cessent de combattre pour le maintien intact de leur prestige traditionnel à prix d'exigence et de maîtres supérieurs. Mais, l'absence d'une organisation scientifique en ce qui concerne l'éducation du talent des jeunes et, par contre, le maintien dans une sorte d'isolement dès que ce talent atteint au stade de son perfectionnement — en ommettant d'envisager son développement intégral — ainsi qu'une certaine indifférence à l'egard des problèmes de l'actualité stylistique, diminuent la valeur des résultats de ces écoles qui, de la sorte, subsistent dans leur gloire plutôt par l'animation qu'y mettent les étrangers. De plus, une nouvelle pratique vient d'apparaître : l'exercice de la profession en dehors de l'école, parce qu'elle est profitable et, comme telle, atti-

rante. L'Europe occidentale et l'Amérique cultivent pareillement la renommée de deux maîtres qui ne se distinquent l'un de l'autre que par une légère différence du prix qu'ils exigent pour une heure — ou même, une demi-heure — de violon.

Pour le monde socialiste, l'école d'art répond à des nécessités sociales ; aussi, développe-t-elle son rôle formateur, depuis la responsabilité qu'elle assume dans l'éducation du talent jusqu'à l'accomplissement de sa plus haute mission — offrir à la société un artiste harmonieusement développé professionnellement, intellectuellement, socialement. Ce sont là des responsabilités qui impliquent un approfondissement méthodique continuel, une ferme unité de conception à la lumière de l'esthétique d'un réalisme humaniste, une vérification incessante des résultats obtenus à la lumière d'une éthique professionnelle. Si l'on rapporte à présent ces données schématiques aux réalités roumaines, il est nécessaire de nous arrêter un instant sur la nature du talent du peuple roumain. Dans l'être de ce peuple, il existe une spiritualité ouverte à une vibrante poésie. Cela tient d'un chromatisme du paysage du pays, si net et si varié à la fois, qui imprime des accents spirituels richement nuancés, pareillement colorés à ce qui constitue l'expression la plus sincère, la plus émouvante de l'homme : son chant. Le chant roumain offre un vaste champ d'exploration à l'analyse de la sensibilité populaire, depuis ses manifestations affectives les plus simples jusqu'aux structures les plus subtiles de la création savante.

Qu'il soit „cantabile" par excellence, c'est ce qui apparaît jusque dans la langue de ce peuple, puisque — sans distinction entre la manifestation vocale ou instrumentale — les Roumains disent *chanter*, alors que d'autres peuples emploient deux termes distincts : *Spielen, Singen ; Jouer-chanter ; péti-igrati ; to play-to sing ; Suonare-cantare*.

Le chant est la forme nationale qui tresse harmonieusement les nuances affectives et tempéramentales avec celles d'une intelligence éveillée et limpide, donnant ainsi viabilité et chaleur à ses manifestations. Lorsque dans l'expression instrumentale se font sentir les inflexions du parler, on comprend mieux l'indissoluble rapport qui s'établit entre ces éléments et les sens stylistiques les plus subtils. Dans ce sens, David Oistrach ne pouvait s'empêcher — lors même qu'il vantait les mérites de l'école roumaine de violon — d'apprécier notamment le fond de talent des Roumains, tout en soulignant cette circonstance favorable dont bénéficie l'enseignement roumain, à savoir que l'instrument populaire le plus répandu est *le violon*. Cette observation, parfaitement scientifique d'ailleurs, pose des aspects de climat, de richesse fondamentale, de sélection, tous aptes de développer une école offrant de nourrissantes sources novatrices. A bien réfléchir, la trajectoire tracée par l'activité de cette école court depuis *le violon* — instrument populaire par excellence —, en tant que point de départ et la *III-e Sonate en caractère populaire roumain* de Georges Enesco, en tant que point d'apogée. Issue de la simple manifestation du violoniste populaire, qui „dit" son chagrin et sa joie et aboutissant à l'expression sublimée de ces sentiments, aux formes les plus accomplies d'une pensée musicale organisée, la longue trajectoire marque des étapes signifiantes dans l'histoire de l'art du violon roumain. Elles représentent le développement de l'école roumaine que nous nous proposons de suivre rapidement, à la lumière des trois concepts dûment équilibrés : *tradition — actualité — perspective*.

Durant les cent-dix ans d'enseignement du violon, le premier terme de la triade concerne une longue période animée par tout un monde d'enthousiastes et passionnés militants pour le progrès de l'art musical. C'est une première étape, allant jusqu'aux années '20 de notre siècle, faite de tâtonnements, de recherches, de formes d'imitation de l'enseignement occidental, non sans quelque valeur. Deux noms la dominent : Robert Klenck et Theodor Burada. La méthode de violon Klenck est rédigée d'après les modèles Alard—Bériot qui répondaient aux exigences de l'instruction d'enfants doués, sans l'approfondissement des problèmes méthodiques, mais par une concentration du matériel didactique, sous le signe de la prédominance de la mélodie ce qui attirait remarquablement bien l'intérêt de l'enfant. Cette méthode a fait autorité jusqu'au moment où l'enseignement en masse est venu mettre l'accent sur un autre climat méthodique, destiné néanmoins à faire valoir les talents moyens. Ce furent alors les 12 études de Burada, réflétant le niveau des préoccupations d'ordre technique — de style Mazas — afin de consolider une technique moyenne établie préalablement par Kreuzer. Klenk et Burada font honneur à ces dignes débuts de l'école roumaine de violon.

Ces mêmes débuts sont illustrés également par deux autres figures marquantes : Alexandre Flechtenmacher (violoniste concertiste) et premier professeur, ensuite (directeur, au Conservatoire de Bucarest) et Edouard Caudella (dont le nom se rattache au développement de l'enseignement jassiote et à la première page biographique d'Enesco). Ancien élève de Massart et de Vieuxtemps, par la suite concertiste dans le cadre d'importantes tournées. Caudella a fait preuve d'une haute conscience du métier, en renonçant à la gloire personnelle que lui aurait conféré l'éducation d'un enfant-prodige, pour le diriger lui-même vers une école et un climat artistique plus propices au développement de son génie.

C'est sous le signe de ce génie même, arrivé à son éclat absolu, rayonnant parmi les noms illustres de la musique universelle, sous le signe de Georges Enesco, que se place l'étape suivante de l'école roumaine de violon. C'est le moment des conquêtes dans le domaine de l'organisation de l'enseignement du violon en tant que programme d'orientation dans l'art de l'interprétation, afin de satisfaire à des exigences sans cesse croissantes. Il n'est que juste de consigner ici quelques noms dont la contribution a été des plus substantielles : Athanasie Theodorini, Cecilia Nitulescu-Lupu, Anton Adrian Sarvaș, George Enacovici, Constantin Nottara, Alexandru Theodorescu, Vasile Filip, Mircea Bîrsan, Alexandru Garabet, Ludovic Acker. Tous avaient acquis leur expérience — qu'à présent ils offraient aux suivants — dans les grands centres musicaux de vieille tradition — Vienne, Berlin, Leipzig, Paris, Prague. Il est vrai que les particularités de style, très prononcées, de chacune de ces écoles auraient pu engendrer des aspects éclectiques peu favorables à l'unité de conception qui constitue le trait essentiel d'un programme d'éducation artistique bien conçu. Mais, par bonheur, au-delà de ces points de vue différents, chaque artiste roumain dirigea son attention, ses aspirations, ses modalités esthétiques vers l'art d'Enesco. Car Enesco a eu l'art génial d'opérer une synthèse profonde entre les particularités de l'expression populaire spécifiquement roumaine et les éléments techniques du style de violon universel. Cette fusion unique, novatrice pour la puissance communicative du message de l'oeuvre s'est associée à un aspect créateur supplémentaire, jamais encore rencontré dans l'art concertiste. Il s'agit de la réalisation d'un équilibre entre l'art créateur et l'art de l'interprétation, en en faisant un seul acte de création musicale. Aussi, à partir d'Enesco, tous les maîtres de l'école roumaine de violon vont s'inspirer de cette pensée du grand orienteur professionnel.

Sans doute, l'assimilation et la pratique des idées seront conditionnées de manière différente par l'entendement de chacun, par ses possibilités de transmission, mais la nouvelle conception devait ouvrir une large voie à l'esprit contemporain de l'interprétation et l'école roumaine de violon sera la première à s'intégrer dans ce courant esthétique.

La dernière étape — qui corespond au second terme, l'actualité, la contemporanéité — représente une sphère de préoccupations favorables à la grande modification de l'enseignement instrumental. La notion d'„école" acquiert sa valeur réelle de participante aux problèmes culturels et socials de l'art. L'esprit socialiste met dans le centre de la recherche tous les grands problèmes de l'enseignement qui se constitue ainsi dans une source de valeurs civilisatrices. Cultiver les talents signifie faire valoire une grande richesse spirituelle, dont la moisson doit être tout premiérement livrée à la société pour laquelle l'art est devenu un bien commun, projeté dans l'existance collective et individuelle, avec des sens profondéments formateurs. La relation „du peuple, pour le peuple" crée un circuit spirituel qui concentre les problèmes culturels d'une nation avant que d'aspirer à une participation à l'ensemble de la civilisation universelle. A la lumière de cette conception et dans le sens des exigences nouvelles, l'école roumaine d'art a été restructurée et établie sur des bases scientifiques adéquates. Par la réforme de 1948, le système de l'enseignement instrumental, organisé en trois cycles — élémentaire, moyen, supérieur — couvre un développement complet du talent, depuis sa découverte et son attraction vers l'école jusqu'à l'achèvement d'une instruction visant à la réalisation d'une personnalité artistique accomplie. En comparaison de l'école ancienne qui accueillait indifférement — mais au hasard et sporadiquement — tout enfant et tout jeune, le nouvel enseignement établit une sélection des problèmes de chaque étape, en séparant les objectifs et en limitant les responsabilités, sans mettre en cause toutefois l'unité du système. En considérant l'importante tâche de l'organisation de l'enseignement des deux premiers cycles, nous sommes arrivés à la conclusion que la première nécesité imposée par les nouvelles bases scientifiques de ce système, était la rédaction d'un manuel qui assure au talent les premiers rudiments et un développement graduel à l'étape de ses premiers pas dans la voie de son éducation. Le manuel Geantă-Manoliu — longuement pensé et rédigé d'après les principes méthodiques les plus modernes — a fait ses preuves d'efficacité, arrivant aujourd'hui à sa cinquième édition. Le cycle moyen a reçu de nombreuses éditions revisées — modernisées — en ce qui concerne les études et les concertos les plus importants, des professeurs du Conservatoire appartenant à des générations différentes se dépensant avec enthousiasme pour mener à bien cette tâche. Le réseau écolier a augmenté vertigineusement, attestant par là la richesse des dons individuels répartie sur tout le territoire du pays, en même temps que l'efficience du nouveau système. Graduellement, les Conservatoires ont entamé les problèmes de fignolage du talent, les problèmes conceptuels. Après de premiers succès obtenus dans les compétitions internationales, les candidats roumains se situant, ces derniers temps, aux premières places, l'école a continué d'offrir à la nation des générations de violonistes düment préparés pour leur mission d'éducateurs. Renouvelant la composition de tous les orchestres du pays, elle a contribué à la diffusion d'une

musique de qualité, à l'éducation d'un goût assuré parmi les amateurs de musique, enfin à l'accomplissement des nouvelles exigences sociales. Afin de mieux contribuer au développement d'une sensibilité qui corresponde à l'esprit contemporain épuré de tout maniérisme et,conséquemment, porté vers une communication authentique et sobre du message artistique, les chaires de violon de l enseignement supérieur ont entrepris des investigations scientifiques de la plus grande actualité. Il faut dire que tous les professeurs, depuis les plus âgés — ayant déja prouvé leur dévouement au cours de l'étape antérieure — jusqu'aux plus jeunes, ont apporté leur contribution remarquable à l'effort commun engagé dans l'organisation et l'affermissement d'une école d'enseignement supérieur.

Pendant le dernier quart de siècle, l'école roumaine de violon a acquis un prestige international bien mérité, dont il n'est que juste d'en faire l'hommage à ses guides dévoués et zéleux. N'oublions pas dans ce contexte l'activité passionnée de Garabet Avakian qui, en partant de l'enseignement de son professeur, Cecilia Nițulescu-Lupu, s'est dédié à une rigoureuse discipline de son activité de soliste. Elève de la même professeur, mais cultivant une autre esthétique, Ionel Geantă approfondit la problématique du violon au moyen d'une excellente préparation pédagogique et mit les bases du premier cours de méthodologie de l'enseignement du violon de notre pays. L'école de Jassy, après de dures épreuves, va de succès en succès, appelant la mémoire du professeur Gheorghe Sîrbu, l'école de Cluj cultive encore — grâce au professeur Francisc Baloghi — la tradition de l'enseignement Hubay-Zaturetsky, en obtenant des succès de virtuosité. En toute école, en tout cycle, chacun de nous essaie d'assurer la relève, compliqué problème de perspective.

En ce qui me concerne, fervent fidèle que je suis à la continuation de la conception énescienne que j'ai analysée dans de nombreuses études, je continue de croire que la seule possibilité d'assurer un développement optimal est d'appliquer son enseignement. La *III-e Sonate en caractère populaire roumain* constitue le sommet de l'école roumaine de violon. Lors de la session scientifique des étudiants du Conservatoire de Bucarest, quatre d'entre eux l'ont présentée admirablement. Pourtant, c'est un ouvrage difficile, auquel on n'arrive que lentement, en passant au préalable par tous les concertos et les sonates facilitant l'accès à l'art du violon.

Certes, les perspectives de l'école roumaine de violon dépendent de la solution d'innombrables problèmes, des multiples mais nécessaires améliorations du système d'enseignement, de sa stabilité, de la découverte de procédés spéciaux aptes de mieux cultiver les dons exceptionnels, sans toutefois mettre en danger l'éducation de masse des violonistes du cycle moyen, enfin de nombreuses autres reconsidérations concernant l'école et les responsabilités des cadres enseignants.

Mais, ne l'oublions pas, sans l'enseignement d'Enesco et sans l'application suivie du repertoire roumain, ces perspectives seront difficilement atteintes. Ces deux forces seules peuvent assurer l'entrée et le maintien dans le circuit international des peuples doués.

„Le cas Schőnberg" de George Bălan

Les Editions Musicales viennent de faire paraître sous la signature de George Bălan le livre „Le cas Schönberg", depuis la naissance duquel un siècle s'accomplit cette année. L'ouvrage mérite son titre puisqu' Arnold Schönberg a représenté effectivement „un cas" dans le développement de la musique universelle. Considéré à juste titre père de l'écriture atonale, de la musique dodécaphonique et, en conséquence, de la musique sérielle, Schönberg a suscité, et continue de susciter d'acharnées controverses.

George Bălan a réalisé à son endroit une investigation passionné : une multitude de sources, de commentaires sur Schönberg, dus à des musiciens éminents, ont passé sous ses yeux. Son livre apparait comme un véritable recueil schönbergien, serti de copieux extraits de correspondance et d'article, études ou passages tirés des ouvrages de commentaire. Ces citations, posées en bas de page représentent au fond la „moelle" du livre, sans doute sa partie la plus importante sous le rapport de la valeur des opinions de quelques grandes célébrités de la musique, ou de la littérature, telles Igor Stravinsky, Bela Bartók, Thomas Mann, Arthur Honegger, Bernard Shaw, Paul Hindemith, etc. sans parler des interprètes de grand renom, tels Pablo Casals, Wilhelm Furtwängler, Ernest Ansermet et d'autres. D'autres citations apportent les opinions de quelques musiciens, recueillies par Bernard Gavotty dans son livre „Pour ou contre la musique moderne" ; ne manque ni Roman Vlad, ni Zeno Vancea. En marge de toute cette documentation, l'auteur établit le glossaire de l'homme et de l'oeuvre avec talent, passions et dynamisme. C'est aussi, un peu, comme une confession émouvante faite par Schönberg lui-même au sujet des avatars de sa vie, de ses conversions et de ses re-conversions, de ses crises spirituelles qui n'ont pas manqué de le marquer, en un mot la confession de tout son drame : car, incontestablement, son existence a été dramatique. Il faut dire que chaque page comprend des renvois des références si riches, que nous n'avons pu nous empêcher de penser à Proust, à certaines de ses lettres dont les *post-scriptums* sont plus touffus, plus vastes que l'épître elle-même.

Schönberg est donc vu tantôt par un adversaire, tantôt par un admirateur, tantôt encore jugé par un ancien émule, etc. Toutes ces prises de position représentent au fond — sans nul doute — les opinions de l'auteur de ce livre. L'ouvrage comprend aussi un épilogue sur „l'énigmatique destinée" du compositeur, dans lequel, sous la forme d'„aphorismes", l'auteur offre au lecteur des pensées d'Ernest Ansermet, de Joseph Rufer, Thomas Mann, etc., concernant la destinée de la musique de Schönberg. Mais, il nous semble qu'il faut surtout citer deux des propres opinions du musicien contenant comme une véritable profession de foi : „J'ai cru qu'il était utile de prouver par *Gurre-Lieder*, qui jouissait de peu d'amis il y a huit ans, pour en avoir un peu plus aujourd'hui, que ce n'est pas le manque d'invention, les lacunes de mon savoir technique ou l'ignorance des exigences de l'esthétique vulgaire qui me poussent dans cette direction. Je suis l'esclave d'une contrainte intérieure, plus forte que l'éducation reçue : c'est elle qui m'oblige d'obéir à une conception qui, m'étant innée, exerce un plus grand pouvoir sur moi que ma formation artistique initiale". Ou encore : „Est-il par hasard naturel qu'en dépit de l'adversité du monde entier, on n'abandonne pas, on continue d'écrire selon que l'on conçoit? Je ne sais pas de quelle manière ont pensé dans ce sens les grands. Mozart et Schubert étaient assez jeunes pour avoir pu échapper à cette question. Mais Beethoven, lorsque Grillparzer a dit que la IX-e Symphonie était confuse, mais Wagner lorsque le plan de Bayreuth était menacé d'être anéanti, ou Mahler lorsque tous le trouvaient trivial ? Je ne connais qu'une seule réponse : ils ont eu à dire quelque chose qui devait être dit. Une fois, pendant mon stage militaire, on me demandait si c'était bien moi ce compositeur A.S. ? „Il fallait bien que l'un le soit" ai-je répondu ; „et comne nul ne le voulait, je me suis résigné à l'être". Probablement que j'aie aussi à dire certaines choses, apparament impopulaires, mais il fallait les dire...".

Un bréviaire biographique et une analyse pleine d'intérêt sur l'oeuvre schönbergienne complètent le livre de George Bălan qui représente de la sorte une véritable synthèse critique de l'oeuvre du compositeur Voici autant de raisons qui nous portent à recommander chaleureusement ce livre aux lecteurs, car il constitue un coup d'oeil des plus pénétrants et plus vastes sur l'une des figures les plus intéressantes, les plus controversées aussi de l'histoire de la musique universelle.

J. V. PANDELESCU

CUPRINSUL

T. Bratu (muzica și versurile)
Trăiască întîiul președinte al țării (pe planșă)

PETRE BRANCUȘI

Critica muzicală și conștiința existenței sale 1

RADU GHECIU

Contribuții românești la dezvoltarea unui nou gen artistic : Opera la Televiziune . 3

IOSIF SAVA

Cîteva prolegomene ale relației interpreți români — muzică națională 5

PAGINI MILITANTE DIN ISTORIA MUZICII NOASTRE

C. C. GHENEA

Renașterea coralei muncitorești 8

IANCA STAICOVICI

Ideea de libertate și dreptate socială, oglindită în creația vocal-simfonică . 10

GRIGORE CONSTANTINESCU

Un succes al operei românești, peste hotare „Hamlet" de Pascal Bentoiu, premieră mondială la Marsilia, aprilie 1974 12

DIN ȚĂRILE SOCIALISTE

LAURENȚIU PROFETA

Un important eveniment în viața muzicală sovietică 15

ELISABETA SUCIU

Educația muzicală în R.P. Polonă 16

MEMENTO

DORU POPOVICI

80 de ani de la nașterea lui Sabin V. Drăgoi 17

T. BALAN

Constantin Silvestri (continuare din nr. 6/1974) 21

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează :

J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Constantin Răsvan, Magda Buciu, Romeo Alexandrescu, Enea Borza, Luminița Vartolomei 27

SOMMAIRE

T. BRATU (musique et vers)
Vive le premier Président du pays (sur planche)

PETRE BRÂNCUȘI

La critique musicale et la conscience de son existence 1

RADU GHECIU

Contributions roumaines au développement d'un genre artistique nouveau : l'opéra sur le petit écran 3

IOSIF SAVA

Quelques prolégomènes à la relation interprètes roumains — musique nationale. . . 5

PAGES MILITANTES DANS L'HISTOIRE DE NOTRE MUSIQUE

C. C. GHENEA

Renaissance de la musique chorale roumaine. 8

IANCA STAICOVICI

L'idée de liberté et de justice sociale réfléchie dans la création vocale-symphonique. . . 10

GRIGORE CONSTANTINESCU

Un succès de l'opéra roumain à l'étranger : „Hamlet" de Pascal Bentoiu, première mondiale à Marseille, avril 1974. 12

NOUVELLES DES PAYS SOCIALISTES

LAURENȚIU PROFETA

Un événement important dans la vie musicale soviétique. 15

ELISABETA SUCIU

L'éducation musicale en Pologne. 16

MEMENTO

DORU POPOVICI

80 années depuis la naissance de Sabin V. Drăgoi. 17

TH. BĂLAN

Constantin Silvestri (suite du no. 6/1974). 21

LA VIE MUSICALE

Signent : J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Dan Buciu, Constantin Răsvan, Magda Buciu, Romeo Alexandrescu, Enea Borza, Luminița Vartolomei. 27

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
(en français par Colette Ghimpețeanu)

OCTAVIAN LAZĂR COSMA

Prolégomènes à un historique de la symphonie roumaine contemporaine 40

GEORGE MANOLIU

L'école roumaine du violon, actualité-perspectives. 43

LE LIVRE DE MUSIQUE

J. V. Pandelescu : „Le cas Schönberg" de George Bălan 47

MUZICA — Nr. 7 — 48 p. — București iulie 1974

Redacția și administrația : București — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica“, din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate care doresc să se aboneze la revista „Muzica“ se pot adresa întreprinderii „Rompresfilatelia“ — Serviciul Import-Export Press — București — Calea Griviței nr. 64—66 P.O.B — 2001.

COLEGIUL REDACȚIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiașiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Sigismund Toduță.
Vasile Tomescu (redactor-șef)

Pe coperta I :

Moment din spectacolul cu opera „Hamlet“ de Pascal Bentoiu, pe scena Operei Municipale din Marsilia (foto : Charles Sinclair).

I. P. Informația — 1448

64.421

Prețul lei 7